

№ 2

КУЛЬТУРА І
СУЧАСНІСТЬ
А Л Ь М А Н А Х

2008

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

УДК 050:(008+7)

Культура і сучасність: Альманах. – К.: Міленіум, 2008. – № 2. – 185 с.

У запропонованому альманасі «Культура і сучасність» Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання філософії, культурології, мистецтвознавства та соціології.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Бітасєв В.А., д.філос.н., професор (голова редколегії, головний редактор); **Аза Л.О.**, д.соц.н., професор; **Грица С.Й.**, д.мист., професор; **Левчук Л.Т.**, д.філос.н., професор; **Мироненко О.М.**, д.філос.н., професор; **Надольний І.Ф.**, д.філос.н., професор; **Рудич Ф.М.**, д.філос.н., професор; **Касьян В.І.**, д.філос.н., професор; **Ручка А.О.**, д.філос.н., професор; **Станішевський Ю.О.**, д.мист., професор, член-кор. АМУ; **Суїменко Є.І.**, д.філос.н., професор соц.; **Терещенко А.К.**, д.мист., професор, член-кор. АМУ; **Уланова С.І.**, д.філос.н., професор; **Федорук О.К.**, д.мист., професор, академік АМУ; **Шкляр Л.Є.**, д.політ.н., професор; **Шульгіна В.Д.**, д.мист., професор; **Яковенко Ю.І.**, д.соц.н., професор.

Затверджено:

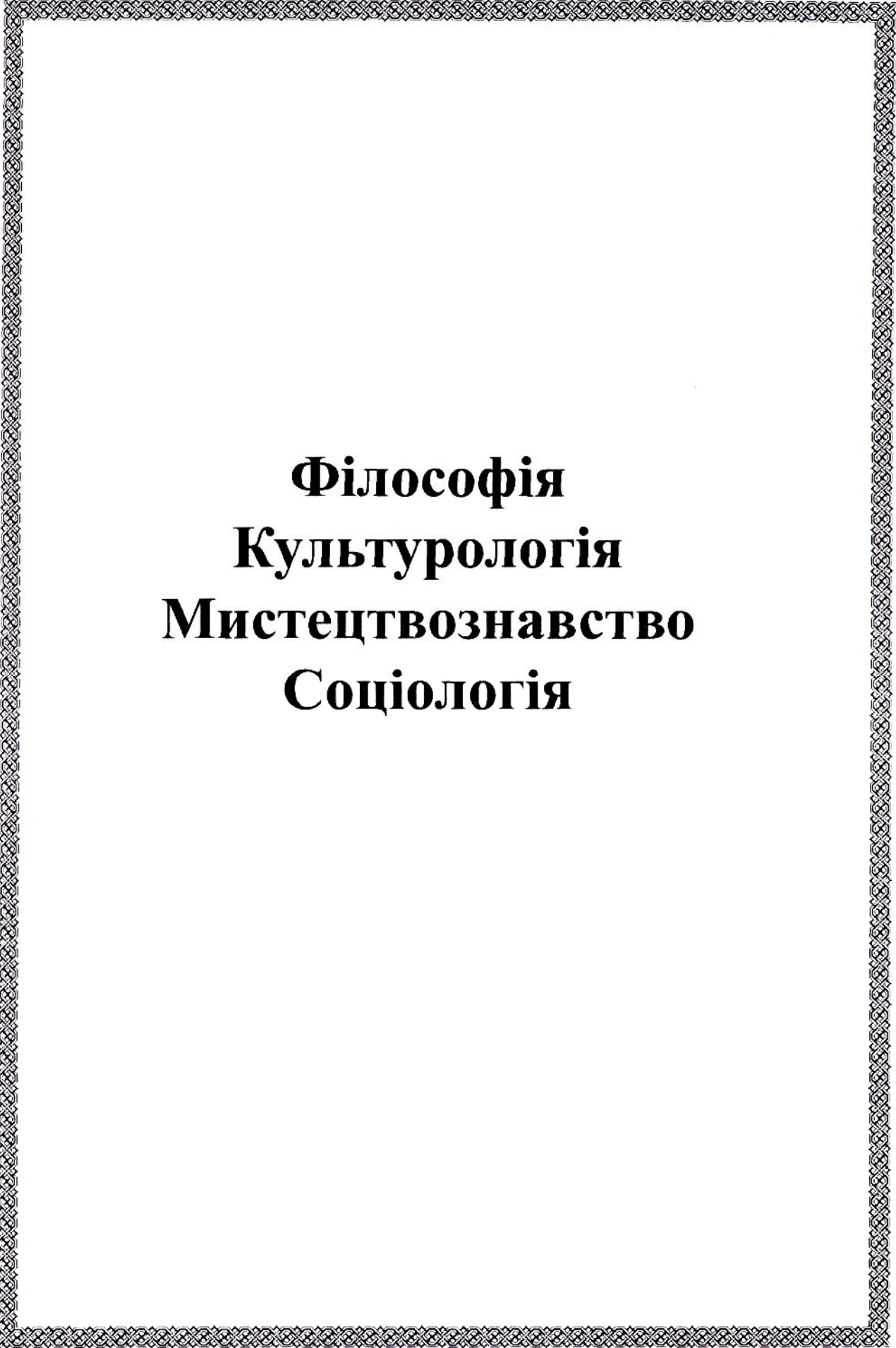
*постановою президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 1-05/1
як фахове видання з мистецтвознавства (Перелік № 11), постановою президії ВАК України
від 10.12.2003 р. № 1-05/10 як фахове видання з філософських наук (Перелік № 13),
постановою президії ВАК України від 30.06.2004 р. № 3-05/7
як фахове видання з соціологічних наук (Перелік № 14),
та постановою президії ВАК України від 13.02.2008 р. № 1-05/2
як фахове видання з культурології (Перелік № 21)*

Рекомендовано до друку Вченою радою ДАКККіМ
протокол № 8 від 16 грудня 2008 р.

**Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.
За точність викладених фактів відповідальність несе автор**

Свідоцтво: КВ № 3809 від 10.06.1999

© Державна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2008
© О.А. Гавришук, дизайн, 2008
© Видавництво «Міленіум», 2008

A decorative border with a repeating geometric pattern surrounds the text.

Філософія
Культурологія
Мистецтвознавство
Соціологія

Ф І Л О С О Ф І Я

УДК-111.852:161.1-3.09

Вікторія Іванівна Полянська
кандидат філософських наук, доцент, докто-
рант філософського факультету
Київського національного університету
ім. Т. Шевченка

**БОРОТЬБА МАРКСИЗМУ ТА ФОРМАЛІЗМУ В ЕСТЕТИЦІ
20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Вивчається полеміка між представниками «офіційної» науки та формалістами щодо питань методу та ідеології в літературі.

Ключові слова: *формалізм, форма, полеміка, метод, зміст, культура.*

The polemic is studied between the representatives of «official» science and formalists, that to the questions of method and ideolog in literature.

Key words: *formalism, form, polemic, method, maintenance, culture.*

Полеміка між марксистами та формалістами виникла на сторінках журналів, як правило, з атак марксистів на формалізм. Найвідомішим зразком подібних нападів стала критика формалізму Троцьким в книзі «Література і революція» (Москва, 1923 р.). Тоді Троцький не виступав проти формалізму як такого, а навпаки, підтримував його як метод, що володіє достатнім науковим потенціалом щодо аналізу форми. Але Троцький явно був проти активного зростання популярності формального методу, закликаючи до стриманості і обмеження його розповсюдження: «Методи формалізму, обмежені розумними рамками, можуть допомогти роз'яснити художні і психологічні особливості літературної форми» [7, 17]. Інакше кажучи, на думку Троцького, формалізм придатний для наукового пояснення деяких аспектів художньої форми, але він не повинен розповсюджуватися на інші сфери, особливо на вивчення соціологічних явищ.

Протистояння формалістів і марксистів доходило також і до суперництва за увагу і довіру громадськості, оскільки в роки НЕПу марксизм ще не був до кінця поставлений на престол і принцип суперництва був ще актуальний. Формалістів більш турбувало те, що правова радянська ідеологія все жорсткіше підминала під себе навіть елітарний інститут історії мистецтв, основний притулок формалізму на той час. Спочатку відбувалися справжні диспути, про що свідчать записи у щоденнику Ейхенбаума від 6 січня 1924 р., але навіть у вересні цього ж року Ейхенбаум пише слова, що наводять жах: «Казанський говорив про те, що нам потрібно піти «назустріч життю» – поговорити про соціологічний метод. Я з ним сперечався – йде боротьба релігійного догматизму і схоластики з наукою. Я переконуюся в цьому все більше і більше. На нас хлинуло Середньовіччя. Ідея соціалізму і комунізму прийняла форму державної релігії, яка діє абсолютно аналогічно середньовічній духовній владі – аж до інквізиції і таке інше. Йде боротьба проти наукової думки як такої. Час страшний, в якому важко знайти спосіб благополучного існування» [9, 18].

Згадане ним «середньовіччя» мало достатньо виразний прояв в пресі того часу. Прикладом може послужити полеміка про формалізм, яку в 1924 р. проводив журнал «Печать и революция», що помістив статтю Ейхенбаума «К вопросам о формальном методе» і п'ять статей марксистських опонентів, що дали відповідь Ейхенбауму. У щоденнику 17 жовтня 1924 р. Ейхенбаум писав: «Одержав п'яту книгу «Печати и революции» з моєю статтею про формальний метод і зі статтями Сакуліна, Боброва, Луначарського, Когана і Полянського у відповідь. Відповіді дійсно хамські, як писав Віктор. Лайка, сварка, злість, окрики. На мої 11 сторінок – 27 сторінок у відповідь! Гарзд. Хай кричать» [9, 138].

Що ж так схвилювало критиків формалізму, що активно вступили в полеміку? Мабуть, річ у тому, що в цій статті Ейхенбаум не визнавав претензії радянської влади як влади над наукою, стверджуючи, що теорія відносності постулювала розмаїття тимчасових систем, а теорія формалізму – множинність «явищ» – отже, обидві теорії ґрунтуються на плюралістичному принципі.

П.Коган, що брав участь у цій полеміці статтею «про формальний метод», уїдливо заперечив: «Нехай прочитає Б.Ейхенбаум те, що пишуть марксистки про закон відносності, і він побачить місце

цього закону серед рядів причинно-наслідкової залежності, яких йому поки не видно, через його справді щасливу «ученість»... Можливо, і на його свідомість вплине «буття» наше, що все ширше і ширше набирає обертів» [3, 35].

На думку Когана, вчений, який намагається відокремити предмет своєї науки від навколишнього світу, щоб вивчити цю науку, приречений на невдачу. Критикуючи Ейхенбаума, і в його особі весь формалізм, Коган засуджує його за позицію «невтручання» в справі марксизму і формалізму: «За Ейхенбаумом виходить: марксизм ми не чіпаємо, а ви не чіпайте літературні явища. Хіба мало є різних навіть не цікавих видів мистецтва, навіщо встановлювати «причинно-наслідковий зв'язок» між ними? Який він настирливий, цей марксизм: усюди сунеться, куди не треба. Як спокійно жилося без нього!» [3, 35].

Коган пропонував своє бачення співвідношення марксизму і формалізму: «Правда, протиставляти марксизм формалізму не слід, як не слід протиставляти марксизм закону відносності... Троцький блискуче пояснив і генезис формалізму, і місце, яке він посідає в сучасній свідомості, – пояснив блискуче саме тому, що підійшов до нього з вигостреним ножом марксистського аналізу» [3, 35].

В той же час А.Луначарський, що відповідав на статтю Ейхенбаума, будучи найосвіченішим критиком формалізму, зрозумів суть думки Ейхенбаума і охарактеризував формалізм як «своєрідний агностичний плюралізм» [4, 31].

Сам же Ейхенбаум розглядав формалізм не просто як метод, а як принцип побудови літературної науки. Ейхенбаум намагався переконати читача у тому, що «формалісти» – це всього лише неточний епітет, застосований до літературознавців, які відмовилися від традиційного, марксистського розуміння співвідношення понять «форми» і «змісту». При цьому, всупереч марксистському трактуванню, Ейхенбаум підкреслював, що ця співвідносність помилкова, тому що поняття «змісту» насправді співвідносне поняттю «обсягу», а зовсім не «форми». Слово ж «форма» має багато значень, що і призвело до ряду непорозумінь. «Треба зрозуміти, що ми вживаємо це слово в особливому значенні – не як щось співвідносне поняттю «зміст», а як щось основне для художнього явища, як організуючий його принцип. Нам важливо не слово «форма», а лише особливий його відтінок. Ми не «формалісти», а вже, якщо хочете – специфікатори» [10, 3]. Прагнення до специфікації літературної науки виразилося, перш за все, у тому, що основною проблемою вивчення була проголошена «форма» як щось специфічне, без чого неможливе мистецтво. Ці пояснення Ейхенбаума стосувалися слова «формальний». Нижче він дає пояснення щодо слова «метод». Поняття методу, на думку Ейхенбаума, дуже розширилося, що призвело до підміни поняття «принцип» словом «метод». Методологія поглинула собою саму науку. Слову «метод», вважав Ейхенбаум, необхідно було повернути його колишнє значення прийому дослідження тієї або іншої конкретної проблеми. Біографічний, соціологічний, психологічний – все це не методи, стверджує Ейхенбаум, а різні точки зору на науку: «Отже, ми не формалісти і не «метод». Сказаним я відразу звільняю себе від полеміки з тими, хто дорікає нам у вузькості, в нетерпимості і таке інше. Якщо формальний метод і корисний, говорять вони, то навіщо вилучати інші методи, не менш корисні? Чому в науці повинен існувати неодмінно один метод? Ці безпринципні еkleктики починають обговорення питання з середини» [10, 3-4]. І хоча Ейхенбаум «звільнив» себе від полеміки з «безпринципними еkleктиками», йому, звичайно, жорстко заперечували.

Коган зробив наступний випад у бік формалістів: «Формалізм не є метод, не є навіть принцип, а саме як відкрита Ейхенбаумом «потреба світобачення». А «потреба світобачення» – це схожа на особливу хворобу спецовського гурманства, хвороби, добре роз'ясненої в марксистській літературі. Так, панове формалісти, вся справа в світобаченні. Без нього немає науки» [3, 35].

В.Полянський, вступивши в полеміку з формалістами, вказував на їх «ідейну безпорадність» і плутанину в думках. Наводячи вже згадану фразу Ейхенбаума про те, що «ми – не формалісти» і не «метод», стверджував, що марксизм чудово відрізняє метод від принципу, але він не менш чудово усвідомлює і тісний зв'язок принципу при втіленні його в життя з тим чи іншим методом: «Нечасті випадки, коли принцип душить метод, а метод вихолощує принцип. Історія боротьби революційного марксизму зі всякого роду опортунізмом може дати переконливі приклади... Якщо формалісти відмовляться від методологічних вигадок, а серйозно візьмуться за ту чорнову роботу, яку їм відводить Л.Д.Троцький, вони не тільки не будуть ворогами марксизму, але принесуть йому відому користь. Оскільки ж вони висувають абсолютну «наукову істину» і «літературну науку» зводять до вивчення «форми», як би особливо це слово не сприймалось, формальний метод глибоко ворожий марксизму, він реакційний, і коріння його лежить, поза сумнівом, в суспільних настроях, споріднених тим, що породили футуризм, імажинізм, теорію чистого мистецтва і пустоту «серапіоновців», що мистецтво безідейне» [5 37].

Марксиста наполегливо переконували формалістів у тому, що література не може існувати поза ідеологією, що на літературну творчість мають сильний вплив зовнішні соціальні чинники. Але формалісти цього впливу і не заперечували, хіба що в запалі полеміки. Формалізм не заперечував впливу зовнішніх чинників на розвиток літератури, але заперечував їх істотність, здатність безпосередньо впливати на внутрішню природу літератури. З погляду послідовних формалістів, зовнішні соціальні чинники можуть зовсім знищити літературу, але вони не здатні змінити внутрішню природу цього факту, який є позасоціальним.

Бахтін, який стежив за полемікою марксистів і формалістів, відзначав, що формалізм не може допустити, щоб зовнішній соціальний чинник, який впливає на літературу, міг стати внутрішнім чинником самої літератури, чинником її іманентного розвитку. Саме в цьому пункті формалізм, на думку Бахтіна, і протистоїть марксизму. Але, по суті, саме з цього питання і не велася полеміка. І це зробило всю суперечку безплідною. Бахтін відзначав: «На жаль, і марксистська критика, яка саме і була покликана до того, щоб дати формалістам бій по суті і збагатитися самій в цьому бою, відхилилася від зустрічі з формалізмом на справжній території проблем специфікації і конструктивного значення. Марксиста в більшості випадків неодноразово виступали щодо захисту змісту. При цьому зміст, що захищався від формалістів, неправомірним чином протиставлявся поетичній конструкції як такий» [1, 247].

Марксиста обминали проблему конструктивної функції змісту в структурі твору, як і інші проблеми, що вимагають глибоких академічних знань. Часто полеміка переходила на образливий тон, який дозволяли собі марксиста. Троцький, наприклад, називав формальну школу «гелетерськи препаративним недоноском ідеалізму» [7, 17], Коган вислови Ейхенбаума називав «думками дивовижно наївними», С.Бобров у своїх есе вдавався до сарказму і інсинуацій, при цьому нехтуючи серйозністю аргументів. Засмучуючись, що Ейхенбаум не прояснив принципів формалізму, Бобров писав: «Натомість Б.Ейхенбаум пропонує нам вельми першокурсницьку фанаберію і ряд власних Його Формалістичної Величності Б.Ейхенбаума персони милостивих рухів на адресу його критиків» [2 16]. Незважаючи на помітну саркастичність, Бобров дещо зрозумів тут дуже точно: формалізм – це елітарний рух добре освічених і ясно мислячих учених.

Формалісти пропонували науковий спосіб розуміння російської класичної літератури, в той же час робили це розуміння недоступним не тільки загалом – якщо використовувати марксистське кліше того часу – але і багатьом з тих, хто зараховував себе до інтелігенції. Можна сказати, що багато нападів на формалізм пов'язано з невирішеною суперечністю елітарності і демократії, що стійко зберігаються як об'єкт полеміки впродовж всього ХХ століття.

Марксиста, що контролювали пресу, позиціонували себе як прихильники змісту на противагу формі, демократії – на противагу елітарності. Вони так досягли успіху в своїй справі, що багато студентів університету, і ті обивателі, які, проводячи час в чергах, читали книги – вважали цей погляд на питання єдиною можливим.

К.Чуковський 17 грудня 1924 року писав в своєму щоденнику: «Відразу після виходу журналу «Печать и революция» з матеріалами диспуту навколо формалістів прочитав групі студентів свою статтю про суперечку, що відбулась між мною і Ейхенбаумом. Коли заговорили слухачі, виявилось, що це «дубини», фаршировані марксистським методом, і що з тисячі піднятих мною питань, їх зацікавив лише соціальний підхід» [8, 421]. Збереглися записи в щоденнику Чуковського про його бесіду з Ейхенбаумом щодо ситуації в науці і освіті: Ейхенбаум «розповідає про те, що вчора було засідання в інституті, де приїжджий з Москви ревізор Корнов приймав від співробітників і професорів присягу щодо соціального методу. Була винесена резолюція, що ті, що вчать і вчать, охочі займатися саме соціальними підходами до літератури (ця резолюція потрібна для порятунку інституту), і ось коли всі одногolosно цю резолюцію провели, один тільки Ейхенбаум підніс руку – героїчно – проти «соціального методу». Тепер він занепокоєний: чи не пошкодив інституту» [8, 297].

Атаки марксистських ідеологів на формалізм ставали все активнішими. У 1924 році, незважаючи на гучні, в більшості своїй, примітивні звинувачення, проголошені у відомих нам статтях на сторінках журналу «Печать и революция», марксизм ще не впроваджувався настільки тотально і настирливо, щоб формалісти відчували небезпеку усунення або викорінювання свого методу. Якщо до середини 1920-х років марксиста, що стали основними опонентами формалістів, ще допускали вільнодумство, то пізніше, до 1927 року, коли марксистська теорія літератури вже перетворилася на застиглу догму, не-марксистська ересь, така, як формалізм, відкидалася різко і часто безапеляційно.

Поступово час полеміки і дискусій минув, на зміну йому прийшла практика розпоряджень, директив, одногolosного рішення і беззаперечного виконання. Диспут 1927 року відбувся тоді, коли свобода слова була ще можлива, але ідеологічні наслідки незгоди з марксизмом стали вже помітно суворішими. Згадки про цю подію досить часто зустрічаються в літературі, присвяченій російській

формальній школі. Безумовно, повноцінне його дослідження неможливе без безпосереднього звернення до матеріалів, недавно опублікованих в «Новому огляді».

Головною передумовою диспуту 1927 року була популярність ОПОЯЗу серед російських літературознавців, яка явно зростала, що надавало певної загрози офіційній радянській критиці, яка проголосила своїм головним принципом «історичний матеріалізм». Протистояння марксизму формалізму не було безпідставним, оскільки багато критичних положень ОПОЯЗу дійсно не відповідали марксистській теорії літератури. Тенденція формалістів до заперечення значення ідеологічного аспекту в літературі і спроби відмежувати мистецтво від суспільного життя не могли не викликати обурення у теоретиків, що розцінюють літературу як знаряддя класової боротьби. Таким чином, диспут 1927 року можна вважати останньою перемогою опоязівців над марксистами, і не тому, що у формалістів не вистачило б аргументів сперечатися з марксистами знову, а тому, що такої можливості їм більше не надали.

Збереглися спогади формалістів – учасників цього диспуту, як найактивніших, таких, як Шкловський, Ейхенбаум, Тинянов, так і тих, кому вдалося лише бути присутнім. Єдиною обставиною, що не викликала суперечок ні з боку формалістів, ні з боку марксистів, був той факт, що диспут відбувся в жорсткому протистоянні, що розкололо як виступаючих, так і «уболівальників» на два непримиренні табори. Диспут мав величезний резонанс і спричинив серйозні наслідки для подальшої історії формального методу, у тому числі і для долі самих формалістів.

Досліджуючи матеріали диспуту, неминуче напрашується висновок – диспут, що відбувся, ні як не можна назвати діалогом, оскільки виступи, що прозвучали, свідчили про те, що опоненти знаходилися на несумісних для діалогу позиціях як методологічно, так і історично. Основна розбіжність у відносинах між марксизмом і формалізмом полягала у тому, що з дискурсу, заснованого на соціологічному описі законів соціальної діяльності і еволюції, марксизм переріс у глобальний повчальний дискурс.

Сьогодні ми маємо в своєму розпорядженні всього декілька джерел, що свідчать про зміст і характер диспуту: три опубліковані звіти про подію, запис в щоденниках учасників диспуту, короткі розрізнені і необ'єктивні замітки в пресі. Звіт Л.Ставрогіна «Бій марксистів с формалістами», стаття Н.Загорського «Розпад формалізму» і стаття Б.Ейхенбаума в журналі «Новий ЛЕФ», опублікована без підпису – ось три основні джерела інформації про диспут, які вийшли відразу після події і до 2001 року були основними джерелами інформації.

У 2001 році в журналі «НЛЮ» були опубліковані деякі матеріали диспуту «Марксизм і формальний метод» за автографом В.Н.Орлова 1927 р. із стенограми диспуту, що збереглася в архівах РГАЛІ, причому повного тексту стенографічного звіту знайти так і не вдалося. Але і з текстів доповідей Томашевського, Ейхенбаума, Тинянова і Шкловського, що збереглися, можна віднайти досить інформації, щоб уявити, наскільки запеклим і безжальним був бій формалістів з марксистами.

Щоб відтворення картини того часу було реалістичнішим, необхідно відзначити той факт, що марксиста, як основні опоненти формалістів, не були єдині в своїх переконаннях. Час ще дозволяв певне вільнодумство навіть в рамках офіційно визнаної методології. Постаті молодого радянської критики, такі, як А.Луначарський, Л.Троцький, В.Фріче, Г.Лелевич, В.Полянський, А.Воронський, жваво обговорювали фундаментальні положення марксистської теорії, часто влаштовуючи міжособні сутички за «істинний марксизм». Викриваючи «ліберально-буржуазні теорії», вони вдавалися до одних і тих же еталонів – текстів Маркса, Леніна, Плеханова, чим неминуче нагадували сектантів, що тлумачать сакральні тексти.

Формалісти не могли не розуміти, вступаючи в полеміку з представниками офіційної політики в культурі, що накликають на себе проблеми, які не забарилися про себе дати знати. Ейхенбаум у листі до Шкловського натякає на ще одну складову диспуту – антисемітський підтекст нападок на формалізм: «справа Дрейфуса тягнеться. Поїхали до Москви з доповіддю – вимагають репресій. Гадаю, що з університету я піду. Це буде відчутно для студентів – мій курс цього року слухає близько 150 чоловік і не зменшується» [6, 161-162]. У недатованому листі, написаному весною 1927 р., про закриття літературного відділення Ленінградського університету він пише: «Це погром».

Саме диспут показав, яким сильним був вплив формалістів на студентів, наскільки велика їх популярність в прогресивних літературних колах, тому простим способом боротьби з формалістами влада вважала адміністративні заходи – ліквідацію філологічного відділення в Ленінграді, а, отже, позбавлення Ейхенбаума, Шкловського, Тинянова широкого спілкування зі студентами, відсторонювало їх від професійної посади. Почався активний наступ сталінізму у сфері культури. З тих пір не було спонтанних, непередбачуваних дебатів, в яких учасники могли б вільно виражати своє схвалення або несхвалення. Формалізм як рух закінчував свій шлях.

Формалісти створили теорію «відсторонення», що пропонувала за допомогою певних прийомів «ускладнити» сприйняття твору мистецтва, вивести річ із «автоматизму сприйняття». Марксистичні критики формалістів за те, що вони розглядають мистецтво лише як «систему прийомів», позбавляючи мистецтво ідейного змісту.

Отже, суперечка між марксистами і формалістами припинилася. Залишилося право марксистів посварити своїх колишніх опонентів. Час диспутів вийшов. У 1929 р. в журналі «На літературному посту» були опубліковані розгромні рецензії на роботи Ейхенбаума, відповіді на які було все менше нагоди. «Форсоци», що намагалися примирити формалістів і марксистів шляхом поділу історико-літературного матеріалу, не досягли бажаного результату.

Дослідивши певний історичний період часу, коли розгоралася полеміка між марксистами і формалістами, неминуче доходимо висновку, що боротьба різних угруповань і об'єднань марксистського (пролеткультівці, напостівці та ін.) напряму була, ймовірно, одним багатоліким проявом революційних процесів, що потрясли російське суспільство і його культуру на початку ХХ століття.

Враховуючи обставини того часу, проблеми, з якими доводилося стикатися формалістам, слід сприймати в ширшому політичному контексті того часу – пролетаризації всієї культури.

Література

1. Бахтин М. Фрейдизм. Формальний метод в літературознавстві. – М., 2000.
2. Бобров С. Метод и апологет. Печать и революция. 1924. №5.
3. Коган П. О формальном методе. Печать и революция. 1924. №5.
4. Луначарский А. Формализм в науке и искусстве. Там же.
5. Полянский В. По поводу Б.Эйхенбаума. Там же.
6. Письмо Эйхенбаума Шкловскому от 22 марта 1927г. Кертис Дж. Борис Эйхенбаум. – СПб, 2004.
7. Троцкий Л. Литература и революция. – М., 1923.
8. Чуковский К. Собр.соч. Т.1 – М.,1987.
9. Эйхенбаум Б. Дневники.
10. Эйхенбаум Б. Вокруг вопроса о «формалистах». Там же.

УДК 141.336+297

Ірина Юрїївна Вільчинська
кандидат політичних наук, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв

СУФІЗМ ЯК АВТЕНТИЧНА ДУХОВНІСТЬ ІСЛАМУ

У статті розглядаються витoki і основні положення суфізму як автентичної духовності ісламу, яка стала своєрідною реакцією на тенденції, що нівелювали ортодоксальну релігію. Суфізм істотно впливав і продовжує впливати на соціокультурне життя арабо-мусульманського суспільства.

Ключові слова: *суфізм, містичний транс, іслам, шлях духовного вдосконалення.*

In the article found out sources and substantive provisions of sufizm as authentic spirituality of islam, which became an original reaction on tendencies which leveled orthodox religion. Sufizm substantially influenced and continues to influence on social and culture life of moslem society.

Key words: *sufizm, mystic trans, islam, the way of spiritual perfection.*

Предметом пильної уваги західноєвропейської науки історія, теорія і практика суфізму стали у другій половині ХІХ століття, що було зумовлено насамперед розвитком орієнталістики, текстології та східної філології.

Переважає більшість дослідників суголосні в тому, що суфізм є одним із найважливіших культуротворчих чинників у ісламській традиції, а відтак – відкриває шлях до адекватного розуміння місця людини в культурному універсумі ісламу, в контексті взаємин суспільства і влади, відкриває можливості для розуміння сутності сучасних радикальних течій в ісламі, які використовують терористичні засоби для вирішення суспільно-політичних проблем. Водночас потрібно і відрізнити прояви релігійного екстремізму від автентичної духовності ісламу, одним із найяскравіших проявів якої є суфізм.

Перша наукова праця, в якій розглядалися основні аспекти суфізму, належить німецькому пастору Ф. Толуку. Важливим моментом у розвитку досліджень проблем суфізму стала праця Х. Палмер, яка містила важливий для розуміння суфізму переклад трактату Азізоддіна Насафі «Максад-і-укса» («Кінцева мета»). Незважаючи на безспірний позитивний аспект цієї праці, суфізм у ній загалом оцінюється як теософія.

У західній дослідницькій літературі спостерігається тенденція розглядати здебільшого психологічні аспекти, що почасти призводить до перебільшення ролі психологічного тренінгу в суфізмі, що, втім, не применшує глибини наукових розробок Т.Дж. де Боєра, Р.Леві, Р. А. Ніколсона та інших. Так, британські орієнталісти Р. Ніколсон та А. Арберрі створили періодизацію суфійської традиції, верифікували основні гіпотези його походження та переклали основні класичні трактати суфійських мислителів.

Вартують уваги праці, присвячені дослідженню раннього суфізму, зокрема Л.Массіньюна, Г.Мейсона, Р.Гремліка, М. Сміта та ін.

А. Ю. Кримський у працях з класичної перської літератури визначив основні моменти історії розвитку суфізму в Ірані, Середній Азії, на Північному Кавказі.

У першій чверті ХХ ст. вийшла друком книга відомого російського орієнталіста В. А. Жуковського, в якій у критичній редакції містився текст трактату Худжвірі «Кашф аль-Маджіб» («Розкриття прихованого за завісою»).

Глибшому розумінню суті містичної традиції суфізму слугували наукові пошуки Є. Е. Бертельса, який трактував суфізм у глибинному контексті ісламської культури і писемності.

Найбільш детально історія й основні напрямки розвитку суфізму представлені у доробках А. Шиммель і Дж. Тримінгема.

Серед досягнень сучасної західноєвропейської науки з даної тематики варто згадати праці А. Корбена, Т. Буркхардта, С. Х. Насра, В. Чіттіка.

Серед відомих знавців суфійської антропології слід назвати А. В. Смірнова, насамперед його переклад найважливішого трактату Ібн Арабі «Фусус аль-хікам» («Геми мудрості»). Також варто згадати науковий доробок М. Т. Степанянц, а також праці А. Д. Книша, Т. К. Ібрагім.

Варто згадати авторів, дослідження яких присвячені ісламу і відносяться до ХХ ст., коли відзначається значне підвищення інтересу дослідників до вивчення культури арабо-мусульманських країн, зокрема праці Г. Е. Грюнебаума, В.В.Бартольда, С. Н. Григоряна, А. В. Сагадеева, Н. С. Кірабаєва, В. В. Наумкіна, М. М. аль-Джанабі та інші.

Здобутки філософів, сходознавців, культурологів теж проєктуються на тематику дослідження, зокрема праці Ф. Маджіда, М. Еліаде, А. Є. Бертельса, Р. Шукурова та ін.

Для осмислення семіотичних вимірів та кореляцій у традиційних культурах базовими для вивчення є праці вітчизняних вчених С. Б. Кримського, М. В. Поповича, Б. А. Парахонського, В. М. Мезерського, Н. В. Хамітова.

Суфізм (від араб. суфі (букв.) – той, хто носить вовняний одяг (суф – вовна, груба вовняна тканина, звідси – волосяниця як атрибут аскета). Суфізм (тассавуф, тарикат) – містична течія в ісламі, яка зародилася (VIII ст.) на території сучасного Іраку й Сирії. У різні епохи суфізм був розповсюджений від північно-західної Африки до північних країн Китаю й Індонезії.

Своїм виникненням суфійська філософія зобов'язана внутрішньому розвитку ідей самого суфізму, а також впливу основних напрямків філософії середньовічного арабського Сходу, які деякою мірою вплинули на стиль, методи й зміст філософської проблематики суфізму.

Власне суфізм стає реакцією на тенденції, які нівелювали ортодоксальну релігію. Підкреслюючи цінність індивідуального начала значно більше, ніж офіційний ісламський світогляд, суфізм все-таки ніколи не стане його протилежністю, тому що, прагнучи перетворити не віру, а віруючого, суфізм мав спільну з формальними сунітськими й шиїтськими структурами ціль – тобто був по суті їхнім «не кодифікованим» продовженням і доповненням. Більше того, саме суфійські ордени, нерідко поєднуючи аскетизм і войовничість, неодноразово виявлялися найбільш ревними хранителями сфери мусульманського панування, найсуворішими охоронцями ісламської «самобутності й чистоти», справжніми вогнищами пропаганди [7].

Однак суфізм одночасно ставав опорою гуманістичної й антиклерикальної думки, джерелом самих витончених і далеких ортодоксії культурних течій. Чіткою й містико-аскетичною спрямованістю він підточував організаційну стабільність мусульманського суспільства, вступав у конфлікт з духом ортодоксального ісламу як системи, яка ґрунтується на нерушимих традиціях шаріату.

Гносеологія суфізму відображає проходження етапів «містичного шляху», в ході якого адептом досягаються певні рівні досконалості. Незбагненність божественної сутності за допомогою раціональ-

них методів є констатацією їхньої обмеженості, але не може розглядатися як причина заперечення цінності раціонального пізнання – для суфіїв очевидна недосконалість раціональних методів пізнання у спробі збагнення Бога, що можливо лише в інтуїтивному, містичному досвіді.

В основі навчання суфіїв лежав містичний транс як основне джерело справжнього знання, за допомогою якого спочатку вивчалися норми ісламу (шаріат), а згодом аскетичною практикою досягалася внутрішня духовно-інтуїтивна сутність людини і учень ставав «мюрідом» («шукаючий», «прагнучий»). Весь цей шлях духовної практики удосконалення називається «тарикат». Потім мюрід-суфій опановував психотехнікою містичного релігійного екстатичного злиття з Аллахом, цей щабель називався «мари фат». Після третього щаблю він мав право навчати інших. Вищий щабель духовної практики називався «хакікат».

Коротко зупинимося на основних положеннях суфізму.

Суфізм – це шлях очищення душі (нафс) від нищих якостей і наділення правильними якостями духу (рух). Основні риси суфізму: проповідь бідності – факр; ствердження примарності (аш-шабах) навколишнього світу; відмова від мирського, затворництво – зухд; екстатичні обряди (сама) – «танці дервішів» (з численним згадуванням імені Аллаха – зікр); безмовна молитва – таффакур; надія на волю Аллаха – таввакуль; алегоричне тлумачення Корана – тавіль.

Тарикат (араб. *طريق*) (сулук) – шлях духовного самовдосконалення суфіїв, пізнання Бога, синонім суфізму. У деяких суфійських системах він нараховував 10-12 щаблів. Кожний щабель тариката – це певна глибина трансу, яка зближає суфія з Аллахом через любов до нього, відмова від усього особистого. Іслам допускає безліч таких шляхів і братств. Тарикатом також називають наступний етап духовного вдосконалення, який впливає за шаріатом і передує хакікі [5]. Тарикат, у свою чергу, поділяється на низку макамів.

При вступі на Шлях у частини суфійських орденів існував обряд ініціації. Адепт мав вимовити бай'а – клятву вірності, і йому вручалася хірка – суфійський одяг. Основна частина церемонії полягала в тому, що учень вкладав руку в руку шейха – у такий спосіб відбувалася передача барака (благодать). Інша важлива частина – дарування тадж, дервішського ковпака [3]. Спочатку носіями суфізму були дервіші – мандрівники, які снували неосяжними просторами ісламського світу від Гибралтару до Гангу.

Отже, загалом шлях суфія виглядав так: шаріат – неухильне виконання законів мусульманської релігії; сулук – роль мюріда при справжньому суфійському шейхі (ішані); марифат – пізнання Бога не розумом, а серцем.

Хакікат (араб. *حقيق* від *ح* – істина) – у суфізмі це повне збагнення істини, фінал духовного самовдосконалення, який означає повне звільнення від куфра і ясний світогляд гайба, аналог стану просвітління в індо-буддійській традиції. Ним володіли лише деякі, тому що цей щабель означав збагнення волі Аллаха й злиття з ним; той, хто опановував його, ставав пророком.

Куфр (від араб. *كفر* приховування) – в ісламі невір'я, відсутність морального стрижня, духовний вакуум, який призводить до саморуйнування особистості й суспільства. Куфр означає підпорядкування стереотипам і нездатність прийняти чудеса Бога. Відповідно до уявлень ісламу, куфр – підгрунття всіх гріхів – те, що робить людину кафіром (невірним). В ісламському богослов'ї розрізняють великий і малий куфр. Великий куфр ніби «стирає» попередні добрі вчинки й виводить людину за межі громади. Мусульманин, який зробився кафіром, стає муртадом (від нього варто відрізнити фасика – нечестивця). Відступництво анулюється, якщо мусульманин виявився початківцем, зробив заборонне під катуванням або ґрунтуючись на помилковому тлумаченні Корану. Іноді кафрською може бути оголошена група людей, при цьому кожний конкретний її учасник не може вважатися кафіром. Наслідки куфра: шірк – багатобожжя й ідолопоклонство; ніфак – лицемірство; джахілія – неучтво, дурість; зульм – утиски.

Свій шлях (тарикад) *мюрід* проходить під керівництвом мюршида («духовного наставника»), який вже дійшов до кінця шляху і одержав від свого мюршида дозвіл (іджаза) на наставництво. Такий мюршид (суфійський шейх, устаз) є частиною ланцюжка шейхів, який висходить до Пророка. Той, у якого немає іджаза від свого шейха на наставляння мюрідів, не є справжнім шейхом і не має права навчати суфізму.

Етичний аспект суфійської доктрини є похідним від положень психологічної теорії суфіїв і ґрунтується на вченні про позиції й стани, які досягаються на різних етапах містичного шляху. Адепт повинен засвоїти основні положення й догмати ісламу. Мається на увазі суворе дотримання приписів релігії як неодмінна умова для початку першого етапу містичного шляху. На наступному щаблі моральна мотивація дій трохи відчужується від вимог до зовнішнього виконання норм і приписань релігії, однак і тут не можна ще говорити про звільнення від пануючої в суспільстві системи дотримання букви-

Закону. І тільки на третьому етапі обрані, які пізнали божественну сутність, можуть мати моральну волю й стають носіями індивідуальних цінностей.

Відтак, суфізм не заперечує релігійних канонів ісламу, але вимагає від людини беззастережного прийняття і засвоєння релігійних цінностей на першому етапі містичного шляху, дистанціюватися від них і заново осмислити їх на другому етапі, що змушує людину повернутися до зазначених цінностей і прийняти їх як власні на третьому етапі.

У цілому для суфізму характерні такі риси: поєднання ідеалістичної метафізики (ірфан) з особливою аскетичною практикою; вчення про поступове наближення прозеліта (мюріда) через містичну любов до пізнання Бога й кінцевого злиття з ним; роль старця-наставника (мюршида), який веде прозеліта по містичному шляху до злиття з Богом. Звідси – прагнення суфіїв до інтуїтивного пізнання, «освянення», екстазу, що досягається шляхом особливих танців або нескінченним повторенням молитовних формул, «умертвіння плоті» мюріда за вказівкою старця.

Згідно з вченням суфізму, людська природа – це сукупність символічних форм, які виражають процес теофанії, тобто самоодкровення Абсолютного Буття. Унікальність людського буття полягає не тільки в його символічному різноманітті та багатомірності, а й в тому, що людина розглядається як співавтор Творця. Водночас у суфізмі відсутня ідея людської особистості, яка є ціллю для самої себе, і виступає суб'єктом гіперактивізму та опредмечування дійсності.

У навчанні суфіїв центральне місце займає ідея про можливість єднання індивіда з Абсолютом. Розчинення душі в божественній душі є кінцевою метою містичного шляху й ціллю людського життя. Фундаментальне значення в навчанні суфіїв про єднання має положення про можливість безпосереднього духовного спілкування людини з Богом (унс), засобом чого є молитва. Різні рівні спілкування визначають різновид молитви, що відповідає тому або іншому етапу відносин індивіда з божеством.

Отже, суфій – це людина, яка вірить у можливість безпосереднього прилучення до Всевишнього (Вищої істоти) і яка підпорядковує своє життя прагненню до цього прилучення. Життя, підлегле якій-небудь меті, часто асоціюється з Дорогою, і суфії зазвичай йменують себе людьми Шляху, маючи на увазі Шлях до Істини, яка є одним з імен Всевишнього.

І хоча до найбільш яскравих особливостей суфізму відносяться його універсальність, розробку психологічних теорій, оригінальність літературного викладу та опозиційність так званій офіційній релігійній доктрині, загалом суфізм є невід'ємною частиною ісламу, а тому й не існує іншого суфізму, крім ісламського.

Професор Ахмад Альваш зазначає: «Багато хто запитує про відсутність заклику до суфізму на зорі ісламу й про появу його тільки після епохи сподвижників і їхніх послідовників. Відповідь на це питання така. Не було ніякого нестатку й потреби в суфізмі за Пророка, тому що це століття є століттям особливо богобоязливих, набожних людей, людей наполегливого прагнення і повного звернення до Аллаха, століттям безпосереднього впливу видатної особистості Пророка. Сподвижники буквально змагалися в наслідуванні і поведінці Пророкові в усьому. І не було ніякого нестатку в науці, яка учила б їх тому, чим вони були зайняті практично. У цьому їх можна вподібнити корінному арабові, який прекрасно знає рідну мову, може складати вірші нею, не прибігаючи до вивчення правил граматики. Природно, така людина не зобов'язана вивчати граматику арабської мови й брати уроки логіки. Але це стає буквально необхідним для не-арабів, щоб вони могли розуміти тексти арабською мовою й вивчати їх так само, як і всі інші науки» [8].

Поняття суфізм не було відоме в епоху сподвижників. Сподвижники та їхні сучасники розуміли й вивчали іслам у його багатогранному вигляді. Вони не створювали яких-небудь відмінних за назвами й символами відособлених груп, нових релігійних течій. Всі соратники Пророка слідували прямим, зрозумілим шляхом: вони жорстко дотримувалися всіх постулатів Корана й Суни, керувалися винятково їхніми установками. Відтак, головний принцип епохи сподвижників і їхніх сучасників складався в неухильному слідуванні Корану й Суни й неприйнятті нововведень.

Іслам сприймався і поширювався в його первозданній, справжній формі. Жоден з аспектів ісламу – духовний, матеріальний, соціальний, економічний, моральний, політичний – не був зігнорований або відданий забуттю. «Внутрішня» суть ісламу не придушувалася «зовнішньою» формою, а осмислення «внутрішньої» сутності не впливало негативно на виконання «зовнішньої» ісламської обрядовості. Увага однаковою мірою приділялася розуму, духу й тілу – як трьом субстанціональним складовим людини, індивідууму й суспільства, як єдиному організму. Також враховувалися інтереси «земного» і майбутнього життя.

Під суфізмом не мається на увазі що-небудь інше, ніж присвята свого життя Творцеві й повна щиросердечна відмова від усього матеріального, повна покірність Всевишньому. Повертаючи при цьому всю свою душу, серце й тіло до Аллаха, а також до збагнення тієї духовної досконалості, якої

досягли сподвижники Пророка й їхні послідовники (табіїни). Адже вони не задовольнялися лише визнанням всіх стовпів віри й дотриманням обов'язкових приписів ісламу. Вони зв'язали своє визнання з повним відчуттям насолоди його (визнання) збагнення. До виконання обов'язкового (фарз) вони додали все, що любив і виконував Пророк з добровільних вчинків, тобто поводитися відповідно до Суни, а також запобігали всього небажаного (макрух), не кажучи про заборонене. Завдяки цьому вони досягли осяяння розуму, їхні серця стали джерелами мудрості, і божественні знамення (асрари) стали проявлятися в їхній зовнішності. Такими були послідовники Пророка в трьох поколіннях після нього – сахаби, табіїни й табіуттабіїни (послідовники табіїнів) [4].

Коли межі ісламу розширилися, його прийняли багато народів і рас, розширилася сфера науки, стали виникати нові напрями. Кожний напрям розробляв і систематизував свою науку. З'явилися такі науки, як наука нахві, фікх, таухід, наука про хадіси. Колишня духовна досконалість стала потроху слабшати. Люди стали забувати про необхідність бути покірними Аллахові тілом і душею, і це спонукало людей, які зберегли духовну досконалість, створити науку суфізму. У той час це було життєво важливо для релігії й сприяло відновленню ісламу, який почав втрачати духовність.

Дослідники схильні пояснювати прагнення суфіїв до формування системи моральних цінностей тим, що протягом всієї історії розвитку людського суспільства спостерігається наявність, щонайменше, двох систем моральних цінностей. Вимоги першої спрямовані на зовнішнє дотримання встановлених у соціумі норм, а іншої – на слідування індивідуальним уявленням про моральне й аморальне, на збагнення божественних принципів у процесі самопізнання. Обидві системи постійно перебували в стані відвертого або прихованого протистояння. В арабо-мусульманській цивілізації перша система представлена так званою офіційною консервативною формою ісламу (салафізмом), друга – ісламським містицизмом (суфізмом) [1, 30].

Суспільні умови привели до виникнення сильного аскетичного руху в головних центрах халіфату. Боротьба всередині ісламу за створення філософської бази не зупинила його подальшого розвитку, а навпроти – прискорила його. Аскетичний рух, зберігаючи свої первісні елементи, починає шукати теоретичного обґрунтування своїх навчань. У пошуках потрібних аргументів, можливо, у дискусіях із супротивниками, аскети починають користуватися термінологією і різними прийомами як правдивого богослов'я, так і різних філософських шкіл. Починається своєрідне самоспостереження, контроль за психічним станом.

Школа Мухасібі не вважала за можливе задовольнятися одним зовнішнім актом благочестя. Для неї було важливо, щоб внутрішній стан віруючих відповідав його зовнішнім діям. Більше того, внутрішньому стану приписували більше значення. Такий висновок цілком логічний, тому що саме в цей час богослов'я починає надавати виняткового значення наміру. Характерно, що знаменитий збірник хадісів ал-Бухарі починається виразом «Воістину, справи – лише в намірах», тобто, іншими словами, випадковій, не пов'язаній із психічним станом дії юридичного значення надавати не можна [7].

Розвиток суфізму міг бути зумовлений ще й іншою обставиною. У перші десятиліття аббасидського правління аскети, які перебували раніше в опозиції до Омейядам, повинні були почати відігравати значно більшу роль, правлячі кола прагнули залучити їх на свій бік. Досить добре відомо, що аббасиди постійно закликали до двору людей, які одержали популярність завдяки святості свого життя, обсипали їх щедрими дарунками. Але в такому випадку цей ореол святості міг стати прекрасним засобом для придбання не небесних, а земних благ. Аскетичні вправи ставали своєрідним ремеслом, зовнішня святість – товаром, який досить непогано оплачувався.

Легалізація суфізму спочатку сприяла росту його популярності. У середні століття в ісламському світі постійно виникали, дробилися й зникали суфійські братства, які носили імена суфійських лідерів. Потім у суфійському русі настав період спаду, хоча окремі братства зберегли свій вплив і в Новий час.

Багато феодалних правителів переслідували суфіїв. При цьому деякі суфійські старці самі ставали великими феодалами й користувалися політичним впливом. Користуючись беззаперечною покорою своїх мюридів, суфійські шейхи були в історії мусульманських народів дуже могутньою силою і навіть засновували царства [2].

Впродовж дванадцяти століть існування різні аспекти вчень суфізму і його організаційні форми використовувалися різними соціальними утвореннями. Суфії брали участь у «війнах проти невірних» (джихад), у народних повстаннях сербедаров (XIV ст.), створили військові формування, які привели до влади династію Сефевідів у Ірані (початок XVI ст.). Суфіями вважалися мюриди Шаміля в XIX ст. Постійну боротьбу з ним ведуть прогресивні діячі в країнах Сходу.

Та теоретики раннього суфізму вважали метою свого навчання моральне вдосконалення людини, а не створення масових організацій, які беруть участь у політичному житті країн і народів. Саме політична «незаангажованість» навчання залучила до нього найбільших інтелектуалів ісламського

Відродження – вчених і поетів. Також захоплювала їх і глибока терпимість цього навчання, яка допускала будь-який, аби тільки ширий, Шлях до Бога.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. буржуазні реформатори в країнах Сходу й модернізатори ісламу повели боротьбу з суфійськими орденами. У Туреччині в 20-х роках XX ст. під час буржуазних реформ були заборонені всі суфійські ордена; в Ірані Реза-Шах боровся з впливом суфіїв. У СРСР суфійські ордена припинили своє існування в 20-х роках XX ст.

Однак ще на початку двадцятого століття до різних суфійських братств (тарикатів) належала приблизно чверть дорослого населення всіх ісламських країн світу. Відтак, вплив суфізму не обмежувався лише вузьким колом «втаємничених» адептів, суфізм був найпотужнішим культуротворчим чинником в багатьох мусульманських країнах. У сучасних умовах суфізм на Сході продовжує відігравати досить значну роль.

Відтак, протягом тисячі років сутність суфізму намагалися осягнути спочатку вчені Близького й Середнього Сходу, а потім і всього світу, однак про успіх цих зусиль навіть зараз говорити передчасно. Відношення до суфізму вчених досить неоднозначне й варіюється між двома полюсами: критики суфізму намагаються відокремити його від самого ісламу й обділяють увагою позитивний вплив суфізму, інші зараховують суфізм до мусульманської традиції й уникають згадування його недоліків.

Незважаючи на неоднозначність оцінки суфізму мислителями різних епох, його вплив на культурне життя арабо-мусульманського суспільства визнається одноголосно. Вчені-сходознавці визнають, що класичні суфійські праці продовжують впливати на культурне й соціально-політичне життя не тільки арабо-мусульманської цивілізації, а й людства в цілому. При цьому будь-які спроби пояснити, хто такі суфії, можна розглядати лише як перший крок на шляху до збагнення цієї хвилюючої таємниці.

Література

1. Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература // Избранные труды. – М.: Наука, – Т.3.
2. Крымский А. Очерк развития суфизма. – М., 1896. – Гл. I.
3. Григорьян С. Н. Из истории философии Средней Азии и Ирана VII–XII вв. – М., 1960.
4. Петрушевский И. П. Ислам в Иране в VII -XV вв. – Л., 1966.
5. Тахафут аль-Фаласифа. – Бейрут, 1927.
6. Trimingham J. The Sufi orders in Islam. – Oxf., 1971.
7. www.sufizm.ru
8. [http // lib. ru/filosof/ sufi](http://lib.ru/filosof/sufi)

УДК 14:28 215;24

Дмитро Володимирович Вітер
кандидат державного управління,
доцент кафедри соціології
Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

МОДЕРНІСТСЬКИЙ РЕВІЗІОНІЗМ ПРАВОСЛАВ'Я І ФІЛОСОФІЯ ПРОЗАХІДНОГО ЛІБЕРАЛІЗМУ

У статті розглядаються питання впливу модернізму на сучасне православ'я з точки зору некритичного перенесення ідей західного релігійного лібералізму як філософської парадигми християнської теології на підґрунті православної традиції.

Ключові слова: лібералізм, модернізм, парадигма, православ'я, протестантизм, соціальна філософія, теологія, традиціоналізм, філософія, християнство.

In the article question the influence of modernism on the modern Orthodox, in aspect of non-critical taking of the western religious liberalism's ideas as a philosophy paradigm of christianity theology on the orthodox tradition's basis.

Key words: Christianity, liberalism, modernism, Orthodox, paradigm, philosophy, Protestantism, theology, the social philosophy, traditionalism.

Сучасне православ'я все частіше підпадає як зовнішній, так і внутрішній критиці за традиційність, що видається критикам «несучасною», такою, що не відповідає викликам епохи та часу. Натомість православ'ю пропонується «новітнє» філософське підґрунтя, що нібито здатне оживити як саме православ'я, так і відповідне ставлення до нього з боку суспільств (і східних, і західних), особливо з точки зору демократії західного зразка, яка розвивається на пострадянському просторі. Модернізм вважається альтернативою православної традиції в усій її повноті, але проблемним є сама постановка питання про можливість перенесення на православне підґрунтя ідей західного лібералізму і політичного екстремізму, що вкладені у систему новітньої геополітичної ідеології американського католицизму та протестантизму. Відповідно, важливим завданням є аналіз ідей західного релігійного лібералізму, їх вплив на сучасне православ'я.

Активізація процесів духовного, у тому числі й релігійного оновлення на пострадянському просторі, припадає на період перебудови, який сприяв занадто активному проникненню на терени колишнього Радянського Союзу численних місіонерів, проповідників слова Божого, що нібито намагалися принести й відкрити істину «замуленій» комуністичною ідеологією свідомості радянської людини. До цих істин належить і релігійна істина, хранителькою якої є православна церква. Саме цей факт, а не бажання відкрити людям очі на правду, не давав і не дає спокою численним авантюристам, що під виглядом наслідування благої цілі – духовного та братського спілкування, просвіщення – намагалися і намагаються створити певні сприятливі умови для реалізації геополітичних намірів західних наддержав. Православ'я ж є досить незручним для їх ідеології, що й обумовлює відверті наклепи, нападки з боку католицьких, протестантських, а інколи і радикально налаштованих православних діячів на історичну духовну спадщину і традицію православ'я як нібито реакційну щодо демократичних змін у сучасному суспільстві.

На початку 90-х рр. минулого століття американський професор К.Хілл був стурбований тим, що православ'я досі не пройшло історичного шляху, який пройшли католики та протестанти, що у результаті довгого історичного процесу дійшли твердої впевненості у необхідності відстоювати принципи плюралістичного суспільства [7]. Відповідно, якщо православ'я і в теорії, і на практиці буде поділяти принципи плюралізму та свободи совісті, як цього бажає К.Хілл, воно буде вже не православ'ям. Православна догматика не дає можливості серйозно розглядати ніякі принципи плюралізму, вона є запорукою збереження неповторного духу східного християнства, в якому істина прибуває й понині у своїй цілісності та недоторканості, залишаючись нерозпорошеною ніякою ліберальною свободою совісті, що межує з тривіальним і банальним суб'єктивізмом, волюнтаристською інтерпретацією будь-чого, за якими стоїть насправді бажання приховати власну безсовісність не тільки у питаннях духовно-релігійного життя, але й у питаннях соціально-політичних, культурних, політичних тощо. К.Хілл та подібні до нього (Дж.Вайгель, Р.Ньюхауз) готові на все, щоб православ'я прийняло західні цінності – демократію, релігійну свободу, релігійний плюралізм тощо. Але ж релігійна свобода – це лише ширма, за якою намагаються приховати власні реальні плани ті, хто може й хоче «погубити душу людини», ті, кого насамперед слід берегти християнину.

Демократія, релігійна свобода, духовний плюралізм – це крикливе гасло ідеологів імперіалізму американського зразка, ідеологів «вищого світу» (зрозуміло, в особі Америки як єдиного його представника), що готують іншій частині світу роль «третього світу», намагаючись зруйнувати традиційну культуру, національні пріоритети та інтереси тощо. Дивовижно, що досі ці ідеологи не спромоглися проголосити православ'я та сучасну слов'янську культуру, побудовану на принципах православ'я, якою-небудь «духовною віссю зла», хоча «війна», черговий «похід проти» вже є розпочатими і ведуться усіма засобами – від суто релігійних до політичних, не цураючись механізмів впливу, відкритого тиску на уряди колишніх країн радянського табору, в яких поширене православ'я. Відповідно зрозумілим є посилання К.Хілла на те, що особи і організації, які мають владу в Росії, й нині не хочуть відмовитися контролювати церкву і маніпулювати нею [7, 571]. Дійсно, спроби і намагання контролю і маніпулювання церквою з боку світських властей є фактом, засвідченим історією, і не тільки християнства, тим більш не тільки православ'я. Але ж у американських ідеологів хрестового походу проти православ'я цілі більш глобальні: зруйнувавши радянський суспільний устрій, систему державної ідеології, культуру, соціально-економічне та політичне життя пострадянських країн, вони бажають зруйнувати (якщо можливо) церкву і як соціальну, і як духовну інституцію, щоб мати можливість контролювати та маніпулювати суспільною свідомістю, суспільним життям, кожною окремою людиною, перетворивши її на члена знеособленої, розрізаної у думках і поглядах маси – щоб зруйнувати суспільство, треба перш за все внести розраду в саму людину, позбавити її духовної опори, надії, залишити наодинці з собою, без підтримки і порозуміння навіть власної сім'ї (оскільки бажано було б, щоб кожен член однієї сім'ї сповідував різні релігійні погляди, адже це і є практична реалізація принципу релігійної свободи). Занурити людину у знеособлену безвихідно іманентну екзистенцію є

завданням відповідної філософії, яке вона чудово вирішує. Поза цим – розчарування та безмежне прагнення єдиного, що втішає, – матеріального задоволення.

Зрозумілим є і заперечення православ'я як конкретної ідеології, реальної сили, що здатна об'єднати людей, в якій «посткомуністичні слов'янські суспільства шукають ідеологічну основу для придання собі більшої стабільності». К.Хілл суворо повчає і попереджує, що відновлення державної релігії перекреслить надії на повну релігійну свободу суспільства, церква може позбутися власного авторитету, а реальними цілями зміцнення православ'я є власний корисний політичний інтерес конкретних осіб, що виступають під прапорами православ'я [7, 572-573]. Все це, поряд з обвинуваченнями у співпраці з органами радянської держбезпеки, є не більше, ніж черговими зернами роздору, що секоти та служки американських спецслужб намагаються посіяти у православне підґрунтя, є саме тією фарисейською закваскою, якої слід боятися, адже вона руйнує віру. Ці спроби, свідомо або несвідомо, на жаль, поділяються деякими адептами західного лібералізму та духовними викормишами західних псевдodemократій (такими, як, наприклад, В.Новік, Г.Якунін, Г.Кочетков), що заперечують як церковну ієрархію, так і саму православну церкву, її роль у сучасному суспільному житті, співчуваючи разом з К.Хіллом, що саме православна церква займає одну з провідних позицій в політичних та суспільних постперебудовних режимах. Подібне співчуття виникає від усвідомлення, незважаючи на всі намагання, реальних перспектив православ'я, духовної влади церкви, її важливості як системи ідеології, без якої неможлива жодна держава.

Історія показала, що переважну більшість битв Америка вже програла (навіть при зовнішній військовій перевазі, окупації країн, порушенні майже всіх принципів, за які так ратують американські ідеологи та клікуші, яким раптом виявилися не чужими ідеї марксистсько-ленінської концепції боротьби з релігією в рамках православ'я), спробувавши викоринити або повністю підкорити ісламську культуру. Це битви не військові, а ідеологічні, битви духовно-культурні, в яких традиційна ісламська культура (не релігійний фанатизм та фундаменталізм, що вигодовується самою «світовою наддержавою») одержала незаперечну перемогу. Мусульманські країни продемонстрували нездоланне бажання зберегти власні релігійно-духовні, суспільні цінності та пріоритети. Обрушуючись на іранських аятол, загалом на ісламських фундаменталістів за заперечення ними демократії, релігійної свободи, плюралізму, прав і гідності людини, служки інтересів транснаціональних корпорацій намагаються привити брехливі, дійсно безбожні та секулярні західні цінності й в країнах колишнього радянського табору. У протистоянні західній експансії православ'я наближається до ісламу, оскільки вже отримало майже офіційне кліше фундаменталізму, тільки православного.

Коріння подібного протистояння набагато глибше, ніж тільки бажання зберегти релігійні погляди, національні традиції, культуру тощо – вони, соціальні за суттю, розкриваються у протистоянні експансії знеособленого Заходу, ідеї якого втілено в філософії лібералізму, що дійсно жебракує – це убозтво духу, який є вигнаним зі світу матеріального, зі світу, в якому панує демократія примітивної військової сили та дешевого підкупу. І методи боротьби з боку адептів демократії вже окреслені: розвиток демократичного і плюралістичного суспільства, в якому буде забезпечена повна свобода совісті для всіх (включаючи атеїстів, агностиків, нехристиянські релігії), залежить у першу чергу від того, наскільки впливовим виявляться в православ'ї сили, відкриті плюралізму, терпимості та ідеалам свободи. Пошук ренегатів, і перш за все ренегатів від богослов'я та філософії, здатних до ревізійності та завзятого руйнування традиції, або їх підготовка (ідеологічна та фінансова) є головною місією критиканів Заходу, для яких важливими є лише політичні інтереси – культура ж загалом (у тому числі філософська, богословська, культура мислення), національна культура, традиційна, якщо не сприяє втіленню політичних намірів та задумів, може і має бути викоринена. Але знайти адептів конкретної ідеології не є межею західних устремлінь. Більш важливо насадити ліберальні орієнтації в філософію та богослов'я, адже лібералізм в теології, що практично завжди асоціюється з модернізмом, призводить не тільки до розвитку «теології кризи», але й до самої кризи. Православ'я з його тисячолітньою історією, богословською та філософською традицією світорозуміння заважає, асоціюючись у західного лібералізму з радянською ідеологією, адже йому потрібна «табула раса», на якій так зручно писати «In God we trust». Дійсно, молитися з грошами (а інколи і просто грошам) досить зручно, адже саме вони нагадують про Бога як ліберальній теології, так і неопротестантській, яка приймає в західній демократії доволі дивну форму ліберального фундаменталізму, реакційного консерватизму. В ідеологічному та загальнофілософському аспекті слід віднести до цих процесів й ідеї християнської демократії, які розвивав Ж.Марітен в рамках політичної філософії, вбачаючи навіть у капіталізмі наявність євангельської одухотвореності.

Подібні погляди навіть і близько не стоять до того розуміння, яке виявляв ще К.Барт, який вважав, що євангелічна церква (а цю тезу можливо поширити і на всі євангелічні церкви) не повинна підтримувати Захід проти Сходу або Схід проти Заходу. Можливим було б пов'язати подібні заклики

з реакційною католицькою філософією неотомізму В.Бьорка і М.Адлера, але вони більше характеризують політичну демагогію, що маскується за персоналізмом як традиційною протестантською релігійною філософією. Остання, незважаючи на спроби Брайтмена і Флюелінга, активно використовує аксіологію прагматизму та в своїй «соціалній програмі» підтримки офіційної державної ідеології покладається на волюнтаристську теорію сили, хоча відкрито до неї і не звертається. Саме така волюнтаристська демократія та відповідна система цінностей нав'язується пострадянським суспільствам ідеологами західного способу життя, в якому немає місця іншій традиції, крім традиції безмежнорелігійності, безкінечної інтерпретації та істинності всього, що є миттю, швидкоплинним, людським, суб'єктивним – а відтак і прагматично орієнтованим (інколи впритул до утилітаризму).

Загалом прагматична орієнтація протестантизму в Америці обумовлена певною мірою впливом прагматизму Джемса. Навіть взаєморозуміння, вміння розуміти людьми одне одного, «чотири абсолюти» бухманізму, що базуються на примиренні праці і капіталу, припускаючи їх співпрацю, є суто прагматичним та пропагандистськи орієнтованим за своєю сутністю. За ширмою «морального переозброєння» ховається зовсім не блага ідеологія нав'язування імперіалістичних цінностей третім країнам, яка не дає можливості критично поглянути на соціальну дійсність, на протиріччя суспільного розвитку, адже вбиває ідеї псевдодемократії військовою силою. Там, де ідеологічна війна програна, є шанс виграти війну реальну; реальна кров освячує будь-яку ідею – це добре розуміють представники західної імперіалістичної ідеології, підводячи під неї ліберальну філософську основу, що декларується категоріями абсолютної чесності, чистоти, самозречення, любові, підміняючи та відволікаючи особистість моральними категоріями від реальності, у тому числі й соціальної. Не в останню чергу цьому сприяє концепція розвитку заради розвитку Дж.Дьюї, його меліоризм, створюючи благодатне підґрунтя для поширення моралізаторства, за яким завуальована концепція соціального контролю над особистістю, і не в останню чергу за допомогою релігії, в якій вірування замінює істину. Прагматистська теорія мислення в особі Пірса фактично обґрунтовує можливість заперечення істини, що знімається станом вірування – істинність об'єктивної реальності ніщо поряд з істинністю суб'єктивної впевненості у матеріальному, яке розкривається в корисності та успішності. Джемс йде далі, розглядаючи вигідність вірування, оскільки прагнення істини як відображення об'єктивної дійсності не збігається з капіталістичною реальністю суспільного буття.

Саме подібні прагнення давали змогу Г.Уеллсу прямо вказувати, що прагматизм є філософією імперіалізму [6] в його сьогоденнішому геополітичному значенні та розумінні. Як колись гиндиризм вимагав створення корпоративної фашистської держави, так і сьогодні «духовні» та «ідейні» нащадки Н.Крайніка мріють про панамеріканізм в геополітичному просторі (лише розуміння корпоративності розширюється до транснаціональних меж). На зміну Дж.Кіфферу приходять «бжезинські», але ідея американського світового панування залишається головною в сучасній геополітиці. Відповідно необхідно створювати умови для її реалізації, і, враховуючи важливість релігійної складової процесів суспільного розвитку конкретних держав, на рівні ідеологічному життєво необхідним для втілення ідей глобального панамеріканізму стає руйнування, якщо можливо, або хоча б «переорієнтація», «осучаснення» традиційних для певних суспільств та країн релігій – будь-якими засобами, включаючи й силові (як на Близькому Сході). Зовнішньо декларується демократія як єдина прийнятна форма державного устрою для країн «третього світу». Але що таке демократія, насправді майже ніхто не згадує.

Демократія є формою політичної диктатури, і парламентаризм, що відстоює релігійний плюралізм, нав'язує суспільству ідеологічне свавілля. Навіть нарочитий антропологізм західної ліберальної філософії являє собою лише суб'єктивістський «самосвідомісний» волюнтаризм. Так, культурна антропологія католицизму А.Демпфа проникнута духом волюнтаризму, цей же дух пронизує численні неопротестантські рухи, які під гаслом «свобода волі» реалізують свободу від волі, у тому числі й у випадку свобідного волевиявлення (чи то електоральне право, чи то право на свободу совісті, свободу свідомого вибору та прийняття особистістю конкретної релігійної конфесії).

Лібералізм та волюнтаризм з точки зору філософії у даному випадку являється у вигляді згоди людини з Богом (хоча і позбувається у прагматизмі майже єдиної важливої мети – пізнання Бога), ідею про що розвив у своїй методичній філософії Х.Дінглер. Волюнтаризм стає методом як ліберального філософствування, так і реакційної критики традиційних християнських конфесій з боку західного, перш за все американського, неопротестантизму (який у безмежності інтерпретації інколи втрачає майже повний зв'язок з християнством як таким). Подібна критика, а точніше, ідеологічно та політично заангажоване критиканство, застосовує ті ж езуїтські методи, якими свого часу користувався Г.Веттер, критикуючи діалектичний матеріалізм. При цьому досить характерними є сучасні методи неоліберального модернізму. Як вважає архім. Рафаїл Карелін, саме пробабілізм і теологумени є одними з головних методів та засобів церковних новаторів, без яких вони просто не можуть обійтися. Вірі проти-

стоїть сумнів, достовірності – ймовірність. Теологумен – це ймовірність і можливість, що ґрунтується на думці авторитету, яка протиставляється загальноприйнятому вченню Церкви. Пробабілізм – це також можливість та ймовірність, що ґрунтується на прикладі або висловлюванні авторитетної особи. І тут приватне протиставляється загальному, а особа або група ставиться вище за Церкву та її Передання. Правила вони намагаються замінити одиничними прикладами і власними припущеннями, тобто казуїстикою, використовуючи православноподібні теологумени та антиправославну теорію «ймовірності». Теологумени і пробабілізм саму релігію перетворюють на гіпотезу [8]. Подібна ймовірність є наслідком філософського персоналізму, що переноситься на теологічне підґрунтя у вигляді індивідуалізму.

Протестантська теологія та притаманний їй персоналізм є основою ліберальної філософії західного індивідуалізму, що забезпечує розуміння суспільства та загалом об'єктивної дійсності як сукупності особистостей з Богом як верховною надособистістю. Філософія свободи, індивідуальної свободи особистості існує у вигляді системи державної ідеології, що втілює та намагається поширити імперські амбіції Заходу. Філософське підґрунтя для них становить звеличення К.Менертом, Г.Маркузе, С.Хадлстоном та іншими західними ідеологами індивідуалізму, який є таким же далеким від соціального прогресу, як і від релігійної свободи. Удавана ж прогресивність соціальних ідей конгрегаціоналістів (відділення церкви від держави, вимога релігійної свободи тощо) насамперед виявляє реакційну сутність притаманного їм поглядам волюнтаризму, що доходить до відвертого релятивізму – відносності поглядів, інтерпретацій писання, одкровень, істин. Подібна релятивна відносність істини вигодовує постмодерністські тенденції у розвитку релігійних уявлень і неадекватно відображує сучасну суспільну ситуацію, пристосовуючи конкретну релігію до неї.

На жаль, у сучасному православ'ї є прихильники подібної філософії. Пазухін Є., ґрунтуючись на екзальтованих інтелігентсько-релігійних піднесено-істеричних роздумах про власне місце в релігійному житті, притаманних еклектичним пошукам 70-80 рр. ХХ ст., вважає, що роль ієрархії РПЦ у християнському суспільному русі міститься в його приборканні [5]. Важно чекати інших уявлень про церковну ієрархію з боку колишнього баптиста, адже свобода, у тому числі й релігійна, для подібних інтелігентських висновків являє собою лише вільне наслідування будь-якому (як правило, модному, дійсно нетрадиційному) мислителю, навіть якщо він руйнує догматику та канонічність. Останні в цій свободі не допустимі, оскільки ця свобода припускає лише безсистемне мислення, метою якого є виявлення власного захвату від геніальних та нетривіальних ідей того або іншого богослова, поета, письменника (навіть толстовщина у такому випадку стає більш привабливою, ніж традиційне православ'я з його ієрархією). Але немає ніякого сенсу плутати вільнодумство з релігійним мисленням, якщо не з метою впровадження не-релігійних ідей, ідей, спрямованих на руйнування засад православ'я, ідей, що нав'язуються чужинними для традиційного православного суспільства західними ідеологіями. І саме це підтверджується зверненням до Християнського демократичного союзу як зразка християнської суспільно-політичної діяльності. При цьому досить показово, що православ'ю відводиться як соціальна функція утвердження принципу соборності (що конкретно під останнім розуміється, не ясно, в богословській концепції якого богослова, також не зрозуміло) поряд з апелюванням до доктрини Р. фон Вайцеккера, в якій основою є зняття протиріч між любов'ю (християнством) та законом (державою). Все це зводиться до необхідності плюралізму думок, дій тощо – плюралізму, що може забезпечити якісно новий рівень співробітництва різноманітних християнських та навколохристиянських (а взагалі цілком нецерковних) рухів, їх єдність. Останнє повністю суперечить принципу соборності, оскільки християнська єдність, що розглядається не як тотальне єдиномислення, а єдність у різноманітності, що базується не на обов'язковій для всіх ідеології, а на любові до ближнього, є чимось іншим, ніж соборність, яка хоча й передбачає конкретну ідеологію, єдиномислення, про що православна церква молиться під час кожної літургії: «Возлюбим друг друга, да єдиноумислием исповемы».

Сучасна ситуація в православ'ї залишається неоднозначною. Так, С.Льозов, розглядаючи лібералізм в православ'ї як маргінальність, звертається до спогад про о. О.Меня митрополита Сурозького Антонія (Блума), якій зазначав, що його, О.Меня, моральна репутація є незаплямованою, його прихильність класичному образу православ'я є безсумнівною, його літературні праці переводяться на іноземні мови в усьому християнському світі як яскраве сучасне вираження специфічно православної духовності. При цьому, розчаровано констатує С.Льозов, митр. Антоній вважав, що о. О.Мень був «досить відкритим до іновір'я і в цьому йшов значно далше, ніж багато можуть сприйняти. Але не потрібно поспішати засуджувати його. Якщо отець Олександр чим і согрішив, Сам Бог може таємничо виправити, збагатити, освятити в душах людей, яких о. О.Мень привів до Бога, те, що вони отримали». Тобто, як вважає С.Льозов, митр. Антоній вважає екуменічну відкритість о. Олександра гріхом, але залишає для нього надію на щасливий вихід. Отож, пише С.Льозов, для митрополита Антонія і всієї традиції, що за ним стоїть, Бог – це православний християнин, Бог – настоятель строгого православ-

ного монастиря [1]. Що ж до цього, то С.Льозов впевнений, що подібний образ приречений, «й сучасний фундаменталістський (або, як сказали б наші журналісти, «постмодерністський») бунт проти сучасності напевно провалиться» [1]. Загалом для С.Льозова ліберальні тенденції в православ'ї на фоні маргінальності є чимось оригінальним. «Обидва вони, – піднесено пише С.Льозов, – (о. О.Мень та о. С.Желудков – Д.В.) думали про те, як подолати ті недуги православ'я, які вкорінені в самій його серцевині, що визначало їх маргінальність. С.Желудков у зрілому віці, після багатьох років роздумів, фактично залишив те, що можна назвати православ'ям... З підручних матеріалів він почав будувати власну теологію – «християнський агностицизм» [1]. Це є досить характерним для сучасного православ'я – нерозуміння традиційного, що доходить інколи до відторгнення та ненависті, за яким проступає профанство та звичайне «західництво», бажання бунту. Незнайомство з традицією, зовнішній, відсторонений її розгляд (що не потребує більш-менш ретельного філософського та богословського аналізу – чого, наприклад, варте неправомірне ототожнення фундаменталізму з постмодернізмом, що призводить до досить фривольної інтерпретації традиції та традиційного) спотворює, викривляє розуміння Бога, віри, церкви, притаманне не тільки виключно митр. Антонію Сурозькому, а вкорінене в православ'ї, якого не торкнувся модернізм.

Модернізм, що виникає та розвивається у течії лібералізації теології, є вже не зовнішнім, а (і це значно страшніше) внутрішнім, прихованим ворогом. Так, архім. Рафаїл Карелін зазначає, що перше завдання модерністів – розмити межі історичної православної церкви, зробити її чимось аморфним, невизначеним, екзистенціальним поняттям, що змінюється, перевести її в галузь суб'єктивізму і психологізму, зруйнувати зовнішні міцні орієнтири. Модерністи намагаються робити постійні ін'єкції отрутою протестантизму в православне богослов'я, доки люди не припинять розуміти, у чому ж православ'я. Сьогодні, підкреслює о. Рафаїл, ми входимо в період прихованої реформації, або підготовки до неї, глибокої розвідки з локальними сутічками, щоб визначити необхідний напрям ведення битви, конкретні точки та порядок нанесення ударів [8]. Для розвитку подібної ідеологічної війни в царині релігії й потрібне руйнування традиції, що прагнуть зробити західні неоліберальні теологи та прозахідноорієнтовані модерністи від православ'я. Як вірно підмітив архім. Рафаїл, брехня сучасних модерністів – це дискредитація традиції, що пов'язується з довільною інтерпретацією священного писання та передання [8]. Але не тільки традиції, що відображена в священному писанні та священному переданні, – традиції у значно ширшому розумінні: традиції спасіння, традиції церкви.

Дійсно, змінюється та еволюціонує недосконале. Церква, як хранителька Духу Святого, як Тіло Христа, як стовп і утвердження істини, – досконала. Вона не має ущербності, недостатку і неправильності [8]. І подібна позиція набагато ближче до реальної природи церкви, до розуміння її сутності – розуміння, що розкривається в православному богослов'ї преображення свят. Іларіона Троїцького.

Як влучно зазначив сучасний дослідник проблем модернізму в православ'ї, відстоюючи «свободу на самостійну богословську творчість», модерністи насправді відстоюють заурядне егоїстичне й страсне свавілля [4]. Це свавілля, що здійснюється не тільки над церковною традицією, церквою, православ'ям – це свавілля у питаннях самовизначення цілих культур, націй; у визначенні спрямованості суспільного розвитку та розвитку особистості – свавілля у питаннях спасіння, яке стає місією західної демократії з його ліберальним парламентаризмом та перманентним волюнтаризмом. І хоча, мабуть, лаври Сен-Симона з його «Новим християнством» модерністам не дістануться, проте вони вочевидь вважають себе представниками інтересів якщо не робочого класу, то середнього класу точно, який саме вони ведуть до спасіння. Так і відчувається їх вигук: «Бог помер, хай живе Бог», Бог демократичного плюралізму та ліберального парламентаризму. Але ще І.Драгуліс якось замітив, що парламентаризму потрібні люди «посередні, доброзичливі й незначні», і для цього ніцшеанський нігілізм перетворюється на ліберально-демократичне протестантське «дещо». На це «дещо» – аморфне, безформне, невизначене, духовно і соціально пасивне – бажують перетворити й православ'я.

Наприкінці 90-х рр. минулого століття відомий православний богослов О.Клеман, відвідавши Росію, написав про труднощі та недомагання православної церкви, що спричиняються розбіжністю між консерваторами та реформаторами, виказавши співчуття з приводу нерозуміння важливості екуменічного діалогу та відкритості, необхідності оновлення всіх сфер церковного життя (у тому числі й літургичного), вдаючись інколи до засобів (наприклад, обвинувачення церковної ієрархії у зв'язках з КДБ), що застосовують відверті вороги православ'я [3]. Подібне ставлення – саме той результат, якого жадає західний світ, до якого призводить церковний лібералізм та релігійний плюралізм. Відповідно, важливим є послідовне виявлення реакційної сутності католицької та протестантської філософії, її впливу на православне ставлення до об'єктивних процесів суспільного розвитку, їх адекватне відображення у відповідній соціальній доктрині та аналіз сутності модернізму як процесу розмивання традиційних культурних зразків та духовної дезорієнтації суспільства і особистості.

Література

1. Лезов С.В. Образы христианства // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания. / Под ред. С.Б.Чернышева. – М.: Аргус, 1995. – С. 235-285.
2. Кармадонов О. Особенности религиозной среды современной Америки: опыт социологического анализа // iрех.ru.
3. Клеман О. Трудности и недомогания Русской Церкви // «Русская мысль», 1998 18-24 июня
4. Максимов. Игра в богословие: Game over // <http://duhpage.sed.lg.ua/Articles/28.htm>.
5. Пазухин Е. Пути «религиозного ренессанса» // Религия и демократия: На пути к свободе совести. Вып. II / Сост. А.Р.Бессмертный, С.Б.Филатов; Под общ. ред. С.Б.Филатова и Д.Е.Фурмана. – М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1993. – С. 43-69.
6. Уэллс Г. Прагматизм – философия империализма. – М.: Иностр. лит., 1955. – 268 с.
7. Хилл К. Православная церковь и плюралистическое общество // Религия и демократия: На пути к свободе совести. Вып. II / Сост. А.Р.Бессмертный, С.Б.Филатов; Под общ. ред. С.Б.Филатова и Д.Е.Фурмана. – М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1993. – С. 558-576.
8. Рафаил (Карелин) архим. Об одном из методов модернистов (ответ о. Андрею Кураеву) // <http://karelin-r.ru/newstrs>.
9. Smith J.E. The spirit of American philosophy. – N.Y., 1963.

УДК 101.1

Валентина Михайлівна Москалюк
доцент кафедри світової філософії
та естетики Східноукраїнського
національного університету
ім. Володимира Даля

МОВНИЙ СОЦІОКОД В ДІАЛЕКТИЦІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО БУТТЯ

У статті розглядається проблема мовного соціокоду як обов'язкової умови соціокультурного буття людства. Досліджуються специфічні способи самобуття мовного соціокоду, створення ним різних модифікаційних, варіативних реальностей буття: від теперішніх до гіпотетичних. Автор доводить, що мовним соціокодом окреслюються координатні вектори зовнішнього світу і внутрішнього світу людини, тобто обриси соціального буття людства.

Ключові слова: мовний соціокод, соціальне буття, абсолютна реальність, гіпотетичне буття соціуму, ціннісно-символічні основи буття, соціальні відносини, комунікація, інтелектуальний простір, мовна свідомість, мовна перцепція.

The article researches the problem of the language sociocode as an obligatory condition of the sociocultural life of humanity. It examines the specifics of the language sociocode existence and created by the language sociocode different modifications, variants of life realities: from present to hypothetical. The author proves that the coordinate vectors of man outer and internal world are outlined by the language sociocode. That means that the language sociocode outlines the social life of humanity.

Key words: and notions: language sociocode, social life, absolute reality, hypothetical life of the socium, valued-symbolic bases of life, social relations, communication, intellectual space, language consciousness, language perception.

Мовний соціокод становить обов'язкову умову соціального буття людини тому, що через нього людина, соціум є здатними розкривати власне буття, не втрачаючи зв'язку з попередніми поколіннями. Мовним соціокодом забезпечується ціннісно-орієнтований, осмислений характер тут-буття людини й соціуму. Він створює спільну соціальну пам'ять людства й пам'ять кожної окремої людини, котрі поєднані спільним знаковим полем і водночас багаточисленною кількістю варіантів його індивідуалізації на особисто-індивідуальному рівні. Мовний соціокод – це той важіль, що здатний перевести людину, соціум з площини реального буття до буття, яке постійно реконструюється, до буття ідеального, де поруч з усталеними цінностями викристалізуються норми, котрі задають наступним поколінням нову ціннісно-смыслову парадигму. Мовний соціокод є не лише реальністю, яка має специфічні способи самобуття, це ще й певний рівень відношень, котрі постійно утворюються в процесі цього буття, пов'язуючи минуле, теперішнє і майбутнє. Він створює абсолютну реальність, що не фальсифікується будь-яким досвідом,

бо належить до минулого, тобто такого стану буття, яке вже неможливо змінити. Разом з тим, мовним соціокодом створюються різні модифікаційні, варіативні реальності теперішнього буття, котрі можуть бути як реалізованими, так і нереалізованими. Мовний соціокод творить і гіпотетичне буття соціуму, його майбутнє, що впливає на актуальне теперішнє і є спроможним дещо деформувати окремі складові минулого соціуму.

Мовний соціокод тісно пов'язаний з ціннісно-символічними основами буття. Головним способом його існування є діалог, що дозволяє перейти від об'єкт-суб'єктних відношень у соціумі до суб'єкт-суб'єктних, тим самим встановлюючи зв'язок між мовою і реальністю, мовою і пізнанням, розумінням, інтересом, мовою, комунікацією і соціальною взаємодією. Мовний соціокод «вмонтований» у структуру соціального буття й займає чільне місце у системі соціальних дій, він об'єктивує соціальне буття, інтерпретує та визначає історію соціуму у світі, є своєрідним «обличчям буття» певного соціуму. Мовний соціокод – це той важіль, що перетворює пропозиції мови на розмірну контексту мови ситуацію, взаємозбагачує концепції комунікативної дії буттєвого світу, те універсальне ядро, котре створює відношення інтерсуб'єктивності у соціумі.

Людина як частина соціуму завжди зорієнтована у своїх мовленнєвих діях на взаєморозуміння і, як наслідок, на домовленість відносно обговорюваного предмета. Це й створює обумовленість її соціального буття, поєднує її з оточуючим соціумом. Універсальність мовного соціокоду ґрунтується на тому, що ним конструюються поняття дійсності людського соціуму, він виступає як коррелят сукупності мовленнєвих дій. Ця сукупність і створює систему соціальних відносин, завдяки яким взагалі можлива комунікація як така і досягнення взаєморозуміння. Мовний соціокод окреслює координатні вектори зовнішнього світу, світу соціального і власного внутрішнього світу людини, тобто він окреслює обриси соціального буття людства. Незважаючи на певну завершеність структурної побудови, мовний соціокод містить у собі відкриті, не інтегровані поля можливостей, котрі пробуджуються думкою людини, її комунікативною волею. Мовний соціокод, як замкнена, усталена форма попередніх викристань, разом з тим містить постійне прагнення соціуму по пристосуванню його до унікального, завжди нового завдання й збігу обставин, в яких твориться кожний новий вислів, за допомогою яких конструюється соціальне буття. Кінцевий образ формується у взаємодії багатоспрямованих асоціативних векторів, через які проявляється мовна свідомість соціуму. Отже, буденне мовне існування соціуму носить далеко не трафаретний, пасивний характер, воно не є лише усталеним, мертвим повторенням, протилежним творчій сутності людини, у ньому – безліч інновацій, образів, що вміщують цілий світ, створюючи мовний соціокод, який є умовою соціального буття.

Мовний соціокод являє собою невмовчаний безперервний фон буття людини. Ним заповнений увесь інтелектуальний простір, у якому здійснюється наша мовна перцепція і мовна творчість. Закріплена у пам'яті людини кожна мовна одиниця не існує сама по собі як одиниця схову певної інформації, а включається до розгалуженої сіті переплетень, нашарувань, суголосностей з іншими одиницями мови. Від кожного такого «контакту» хвилями розходяться асоціативні тяжіння й резонанси – близькі й віддалені, безпосередні й опосередковані, чітко сфокусовані й розмиті, – котрі й виливаються врешті-решт у єдиний соціальний код, що об'єднує людей у соціум. Унікальність мовного соціокоду полягає в тому, що, як ми вже зазначали, він, являючи собою досить усталену форму, знаходиться у постійній динаміці: з'являються якісь нові з'єднання поруч з уже відомими поєднаннями та асоціаціями. Вони актуалізуються, укорінюються в соціумі, або, навпаки, «розмиваються», «бліднішають», відходять на задній план. Цей рух мовного досвіду соціуму ніколи не зупиняється протягом його мовного існування, соціального буття. Кордони взаємодії між людиною й усіма цими нашаруваннями мовного середовища завжди залишається пливкими й рухливими. Буденна звичність мовного соціокоду, як утворення, що психологічно, фізично об'єднує людей у єдину спільноту, не повинна відхиляти нас від того, що наші мовні дії ніколи не є однаковими, ніколи не повторюються. З кожним мовним «кроком» ми потрапляємо у новий, незнаний досі світ, набуваємо унікального досвіду подальших мовних дій. Разом з тим, мовний соціокод не є виробником нового мовного продукту зі стандартних напівфабрикатів, він є перш за все середовищем інтелектуального, емоційного пробування людства.

Все, що ми можемо висловити, існує в нашій свідомості як даність, проте ця даність є рухливою і відкритою, здатною до багаточисленних модифікацій, змінювань ракурсів і конфігурацій. Людина переміщується у достатньо знайомому смисловому ландшафті комунікації, по мірі просування, на полях нашої мовної свідомості всі знайомі мовні предмети не просто впізнаються людиною, а постають кожного разу у нових ракурсах і співвідношеннях. Те, що ми знаходимо в уже існуючому мовному середовищі потрібний нам результат, лише на перший погляд робить роль людини у цьому процесі пасивною, насправді саме такий спосіб нашого мовного існування забезпечує відкритість мовної діяльності людини і соціуму. Якщо розмірковувати над мовним соціокодом як феноменальним утворенням, що

поєднує всі народи у людську цивілізацію, то можна стверджувати, що він являє собою єдиний конгломерат, в якому різні частки мовної матерії, які належать різним мотивам і полям асоціативних зв'язків, що породжуються ними, вільно пересуваються, вступаючи у все нові суголосності одна з одною, створюють нові, часом несподівані, конфігурації. Разом з тим, мовний соціокод має те спільне наповнення, інтелектуальне, психічне, фізичне, котре об'єднує представників різних народів у єдину спільноту, соціум, закони буття якого є однаковими для всіх. Неможливо вивести ту остаточну формулу мовного соціокоду, яка б усталено доводила, що конкретно у ньому є єдиним для всіх людей, де саме та спільна, надособова частина мовного досвіду. Це неможливо тому, що весь час змінюється як ця окрема частина, так і конфігурації мовного досвіду кожного індивіда. Кожен з нас має неповторний соціальний, психологічний образ, який сприймається у перспективі неповторної ситуації мовного контакту. Наше сприйняття соціуму існує лише у взаємодії з цим рухливим середовищем особливостей, предметів і обставин. Від цієї взаємодії кожного разу залежить якість нашого сприйняття мовної інформації.

Мовне спілкування протікає у вигляді безперервних дотиків різних мовних особливостей. Ці контакти породжують багаточисленні й суто індивідуальні відгуки у спільному мовному світі людства. У процесі цих контактів мовних світів змінюються й самі ці світи, й мовні уявлення індивідів. Суб'єктивне і об'єктивне, індивідуальне й надособистісне мовного соціокоду існує лише за умови їх взаємопроникнення одне в одного, нескінченних взаємних проєкцій і репроєкцій. Наша здатність прийняти висловлене іншим у наш мовний світ забезпечується мовним соціокодом, до якого ми всі, хоча й кожний по-своєму, прилучені. Безперервна органічна регенерація середовища мовного існування, що є можливою завдяки духовній взаємодії окремих особистостей, побудована й підтримується об'єднаними зусиллями членів соціуму, котрі діють як високоорганізована спільнота. Як бачимо, людина – це не лише тіло і душа, це також і та частина соціально засвоєного світу, котрою людина користується і котра забезпечує її «людську» екзистенцію, це та частина її внутрішнього світу, яку людина зуміла втілити, соціально об'єктивувати у мові.

Проте слово містить у собі не лише смисли соціального буття, а й почуття й емоції, ту чуттєву сферу, без якої людина не була б людиною. Слово, яке є соціальним надбанням, являє собою величезну естетичну цінність. Таке слово є словом рефлексивним, здатним до мотивування невмотивованого. Усвідомлення цієї живої форми слова протікає шляхом створення світу, в якому словесно об'єктивовані людські почуття. Внутрішнє і зовнішнє життя людей у соціумі, поривання до дії, опір, багато-гранність душевних проявів, складність, динаміка, конкретність і узагальненість почуттів – все це поруч зі смисловими навантаженнями складає естетичний зміст мовного соціокоду, естетику логосфери взагалі. Естетика слова створює струм емоційного напруження, де кожний мовний «заряд» рефлексує всю сукупність почуттів як окремої людини, так і всієї людської спільноти, соціуму, робить їх соціальне буття повнішим і багатшим. Почуттєвість слова виводить людину у площину сконцентрованої образності й символіки, відкриває нові й нові плани почуттів і думок. Мовний соціокод не є механічним поєднанням смислів і емоцій, якими сповнене людське буття, він являє собою складну органічну єдність, цілісність. У цій єдності – найвища ідея буття людства, його естетичне кредо, глибинні потенції. Загальна естетика логосфери створюється системою всіх компонентів, які її складають, становлять особливий знак і естетичний предмет. «Питання про те, чому і яким чином, являючись єдиним засобом передачі як думки, так і образу, мова здатна підводити під спільний знаменник те, що є для них спільним і те, що їх розрізняє – це дуже старе питання... мова дійсно має здібність постійно звертатись як до образу, так і до думки» (Пер. авт.) [2, 117].

Омовленість світу, без якої ми його просто не уявляємо, наперед визначає діалогічність людського слова, його соціальний характер. «Індивідуальний мовленнєвий досвід всякої людини формується й розвивається у безперервній і постійній взаємодії з чужими індивідуальними висловлюваннями. Цей досвід певною мірою може бути характеризований як процес освоєння – більш-менш творчого – чужих слів (а не слів мови). Наше мовлення... наповнене чужими словами, різного ступеня чужості або різного ступеня засвоєння, різного ступеня усвідомленості й виокремлення» (Пер. авт.) [1, 269]. Як бачимо, вже «омовленість світу», яка передбачає неодмінну діалогічність людського слова, потребує активної позиції людини у цьому світі. Соціальність мови як явища визначає своєрідну немонологічну цілісність культури сучасності. Згідно з естетичною концепцією слова М.Бахтіна, «омовленість», яка виводить нас на діалогічність мови, передбачає присутність відцентрових та доцентрових сил у слові людини, стимулює й поглиблює розуміння. Металінгвістична настанова М.Бахтіна адресат – принципово незавершене, а значить, багатозначне у розумінні мовлення – протікає ніби на фоні відповідного розуміння третього, що стоїть над усіма учасниками діалогу. Мовний соціокод є неодмінною умовою соціального буття тому, що у самій природі слова криється нестримне бажання бути почутим.

Людське слово – завжди у шуканні відповідного розуміння, у пошуках адресата воно пробивається все далі і далі, необмежено.

Можливо, саме словом вирішується питання «бути чи не бути», проблема буття чи небуття людства. Мовний соціокод є тим універсальним кодом взаєморозуміння між людьми, котрий допомагає нам вирватись з небезпечного кола нерозуміння себе, іншого, навколишнього світу. Слово – це голос самого буття, яке промовляє людиною і мовиться нею. Унікальність мовного соціокоду полягає в тому, що він поєднує в собі і синтез (як даність), і аналіз (як постійний пошук людської думки). Дійсно, у мовному соціокоді синтезовано все знання, набуте людством, у тому числі й знання про себе. Разом з тим, це знання є передумовою постійного аналізу, який веде людську думку до нових ступенів прогресу. Все це створює єдиносутнісний універсум, логосферу, словонароджуючу діяльність людини. Мовний соціокод містить у собі як прогресивний початок, так і початок регресивний. Прогресивний – тому, що йде невинний інтертекстуальний процес прирощення колективної пам'яті людства, вимовленій у слові. Регресивність соціокоду – у поступовому вичерпуванні знань, що знаходяться у розпорядженні людського духу. Мовний соціокод задовольняє намагання соціального буття увіковічити себе в історії, історії текстів про людство.

Логосфера, одним із носійних конструкцій якої є мовний соціокод, має більш динамічний характер, ніж сама соціальність, або соціалізація буття, котра передбачає певну соціоритуальність. Мова, слово постійно вносить у цю соціоритуальність мінливість, воно відкриває її для будь-якого смислового наповнення, котре бере початок з природно-деструктивного характеру мови. Можна стверджувати, що логосфера зближується з соціосферою, виробляючи тексти про колективні й індивідуальні дії людства щодо перетворення світу, та інтерпретуючи їх. У логосфері присутній її власний зміст, котрий солідаризує людей, об'єднуючи їх у велику спільноту – людство. Мовний соціокод внаслідок обміну з логосферою набуває здатності повертати їй усе одержане сторицею. Він повертає до логосфери медіальність, котра у логосфері переводиться у семантичні, прагматичні параметри. Мовний соціокод є тією медіальною формою, яка дозволяє людській спільноті, соціуму вершити над фізичним, тваринним і людським світами. Він переймає у логосфери її домінантність, що дозволяє йому владу значно більшу, ніж проста влада слова, тексту. Самоцінність мовного соціокоду діалектична, оскільки у ньому водночас закладені алгоритми як усталеності, так і мінливості. З одного боку, ним забезпечується самоусталеність, певна незалежність від логосфери, з іншого – він тяжіє до дискурсивного розвитку.

Людина як істота соціальна здійснюється у мовній дійсності, бо саме мові притаманні головні функції по формуванню соціуму: когнітивна (пізнавальна), номінативна (визначальна), комунікативна (інформаційного обміну). Мовний соціокод, як тотальне метапозиціонування соціотворчої й формуючої ідеї соціального буття через мову, є концентрованим проявом усіх цих функцій, тією силою, що впливає на мислення людини й формує його. Носії однієї й тієї ж мови, як правило, мислять за стандартними схемами, котрі визначаються граматичними формами цієї мови, її синтаксичними конструкціями і т. ін. Навіть якщо розглядати ці схеми лише на рівні форми, то, як відомо, форма є нічим іншим, як «переходом змісту у форму» (Пер. авт.) [3, 298], а зміст є «переходом форми у зміст». (Пер. авт.) [3, 298]. Таким чином, мовою закладається певна стереотипність, заданість соціального буття індивіда. Структурно й схематично визначаючи, програмуючи, кодуєчи форму соціального буття, мовний соціокод, тим самим, створює як тип мислення, так і систему поведінки носія даної мови. «Мова – це дороговказ у «соціальной дійсності»... Люди живуть не лише у матеріальному світі й не лише у світі соціальному, як про це заведено думати: у значній мірі вони всі знаходяться під владою тієї конкретної мови, котра стала засобом вираження у даному суспільстві... Насправді ж «реальний світ» у значній мірі неусвідомлено базується на основі мовних звичаїв тієї чи іншої соціальної групи», (Пер. авт.) [4, 130-131, 127-138]. На думку Б.Л.Уорфа, «ми повинні визнати вплив мови на різні види діяльності людей не стільки в особливих випадках вживання мови, скільки в її постійно діючих загальних законах й у повсякденній оцінці нею тих чи інших явищ», (Пер. авт.) [5, 158; 157-201]. З цього витікає, що мова продукує закономірності соціального буття людини, є неодмінною умовою цього буття. Мовний соціокод визначає саму структуру соціального буття, реально впливаючи на нього й формуючи його.

Всі головні функції мови, до яких ми звертались вище, пов'язані з пізнанням людського світу. Все, що ми пізнаємо в результаті власної когнітивної діяльності, все, чому ми присвоюємо імена у процесі номінативної діяльності й усе, чим ми обмінюємось між собою під час акту комунікації, – становить основу соціального буття, є тим, що оформлене належним чином, тобто явленням. Отже, саме мовний соціокод функціонально визначає собою все соціальне буття людини. Визначаючи соціальне буття людини, мовний соціокод визначає й формує ту соціальну реальність, в якій здійснює свою екзистенцію людина як істота соціальна. Мова «є всеохоплюючим, угадуваним тлумаченням світу й у цьому сенсі нічим не замінима. Наперед усілякій філософськи націленій критичній думці світ є для нас завжди уже світом, розтлумаченим у мові. З вивченням мови, з нашим вrostанням у

рідну мову, світ стає для нас членоподільним» (Пер. авт.) [2, 29; 26-43]. Таким чином, мова і мовний соціокод корелюють одне одного, створюючи й формуючи соціальне буття, соціальну дійсність, дійсність здійснення соціуму. Мовний соціокод дає можливість соціуму вимовити себе у бутті, тобто збутися, саме для цієї вимовленості соціум потребує мовного соціокоду, завдяки якому він був би спроможним здійснитися у бутті.

Кожний член соціуму занурений у логосферу, живе й діє у мові. Результатом цього є те, що в його свідомості формується модель світобудови, котра вже живе у логосфері. Самосвідомість людини, що твориться у слові й через слово, сягає найбільших висот духу в логосфері. Мовний соціокод є тим сингулярним ядром, в якому поєднується досвід індивідуального й соціального буття людини, він дозволяє розімкнути межі власного «я», перенести власний досвід до скарбниці колективного знання, колективної свідомості соціуму. У словомислимій логосфері невинно протікають процеси виокремлення із загального середовища, самовизначення, котрих потребує творча природа людини. Стан логосфери суспільства у значній мірі обумовлений соціальними факторами: наявність чи відсутність можливостей до розвитку й самореалізації у вербальній сфері безпосередньо залежить від стану мовного середовища даного соціуму, від наповнення його киплячою магмою смислів і над смислів. Соціальна практика як вторинна по відношенню до мови система, моделюється за її зразком, в свою чергу, моделює саму мову. Мовний соціокод являє собою певну іпостась людської спільноти, соціуму, він ще не є розгорнутим повідомленням, він – лише алфавіт, граматики, за допомогою яких соціум творить тексти свого буття. Увесь олюднений світ побудований на основі однієї й тієї ж мовної структури, об'єднаний єдиною логосферою, мовним соціокодом, котрий рівною мірою є дійсним для всіх членів людської спільноти, соціуму. Різноманітність олюдненого світу є лише різноманітністю текстів і ні в якому разі не різноманітністю мовних соціокодів, він є єдиним, спільним стрижнем, котрий поєднує усіх людей землі у спільноту, соціум.

Таким чином, мовний соціокод є тим унікальним естетичним феноменом, завдяки якому людство об'єднується як окрема, високодуховна спільнота, неповторна у власних проявах творення навколишнього світу. Проблема дослідження мовного соціокоду існує не лише на рівні теорії естетики, вона є важливим завданням усіх гуманітарних галузей сучасної науки. Таким чином, мовний соціокод є сукупністю всього масиву знань людства, значущих для суспільної діяльності людського соціуму. Він містить норми і моделі поведінки та взаємодії між суб'єктами буття. Мовний соціокод є певним способом розчленування світу на «сегменти», своєрідне виокремлення з соціального оточення певних галузей знань та діяльності. Діяльність реальної людини може здійснюватись лише в характерних умовах, що визначаються соціальним оточенням і наявністю спільної риси, котра це оточення об'єднує – мовного соціокоду як вербального позначення соціального буття. Людина є дієспроможною у просторі буття лише за умови наявності того, що об'єднує окремих індивідів у людство – мовного соціокоду, і разом з тим, мовний соціокод починає діяти лише тоді, коли людина надає йому своєї енергії та мети. Отже, мовний соціокод, що обумовлює соціальне буття людини, є водночас і її породженням, і її соціальною інституцією. Мовний соціокод – це, перш за все, комунікація, що координує діяльність людей, залучаючи їх до відповідних фрагментів соціалізованого знання. Мовний соціокод фіксує, закріплює істотні зміни, які відбуваються у людському соціумі, транслює набуті знання від поколінь попередніх до теперішніх і майбутніх. Важливим є те, що у процесі трансляції передається вже соціалізоване знання. Мовний соціокод є утворенням динамічним, еволюціонуючим, здатним до постійних змін, трансформацій. У таких випадках у структурі соціокоду, відповідних каналах трансляції з'являються нові елементи, модифікуються наявні знання або водночас протікають обидва процеси.

Мовний соціокод є умовою соціального буття тому, що він, як спеціальна матриця, уміщує знання людства, що розуміються нами як значущі для соціуму програми діяльності; він містить норми і моделі взаємодії між індивідами, є засобом розчленування олюдненого світу на досить чітко окреслені фрагменти здійснення діяльності людини; за його допомогою соціальні інститути забезпечують трансляцію та трансмутацію знання. Для людського соціуму достатньо було б порушення лише одного з фрагментів мовного соціокоду, щоб воно загинуло, і люди повернулись би до початкового з точки зору еволюції тваринного становища, коли кожний індивід діяв би окремо від інших, спираючись тільки на геном біокода, можливо, будував би свою власну історію, без надії продовження її у своїх нащадках. Фактично, питання наявності мовного соціокоду є питанням оптимального для соціуму функціонування системи навчання, соціальних інститутів і механізмів здійснення людського буття – збігається з питанням самого існування цього соціуму.

Отже, мовний соціокод є неодмінною умовою соціального буття тому, що ним забезпечується спорідненість, спільність буття людського соціуму, поколінь потенційних творців цього буття. Мовний соціокод забезпечує наявність масиву результатів-внесків загальнолюдського знання від попередніх до теперішніх поколінь, ним породжуються самі механізми соціалізації – потенційне визнання внесків майбутніх поколінь людей до масиву вже існуючих результатів знання. За допомогою мовного

соціокоду здійснюється залучення окремого індивіда до людської спільноти засобами приєднання до масиву наявних результатів соціального буття. Мовний соціокод продовжує формуватись і сьогодні, інтегруючи колективну компоненту людської особистості.

Проведений аналіз аксіологічно-сміслового змісту мовного соціокоду як умови соціального буття дає підстави визначити його як загальну властивість соціуму (суспільства, групи, людини), здатного у своєму бутті до постійної трансмутації від ступеня абсолютної реальності (минулого й теперішнього) до ступеня абсолютної нереальності (майбутнього) через звернення до основних форм свого буття (знак, артефакт, слово, текст) з метою постійного розширення ментальної місткості соціуму.

Література

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: «Искусство», 1979. – 423 с.
2. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М.: «Искусство», 1991. – 367 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т.1 Наука логики. – М.: Мысль, 1975. – 452 с.
4. Сепир Э. Статус лингвистики как науки // Языки как образ мира. – М.: ООО «Издательство АСТ». СПб.: Terra Fantastika, 2003.
5. Уорф Б. Отношение норм поведения и мышления к языку // Языки как образ мира. – М.: ООО «Издательство АСТ». СПб.: Terra Fantastika, 2003.

УДК 130.122/124.5

Анатолій Іванович Яковенко
старший викладач кафедри
релігієзнавства Східноукраїнського
національного університету
ім. Володимира Даля

РЕЛІГІЙНО – ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ СВОБОДИ М.БЕРДЯЄВА: ПРОБЛЕМАТИКА ПРАВОСЛАВНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

У статті проведено цілісний аналіз еволюції основних положень християнсько-православної антропології М.Бердяєва, якій притаманна ідея богошукання, відстоювання верховної аксіології індивіда, неповторності людської душі, безумовного права особи на свободу власного самоздійснення у релігійно-філософській культурі, обґрунтовуються перспективи православної людини, яка формує свій погляд на світ і життя відповідно до приписів своєї християнської релігії.

Ключові слова: православна антропология, безодня, свобода, гріхопадіння, вільна релігійна філософія.

In the article, the integra analysis of the evolution of the fundamentals of N.Berdyaev's Christian Orthodox anthropology is conducted which inherent features are the idea of the Search of God, the defence of the supreme axiology of an individual, the uniqueness of the human soul, the absolute right of a person for freedom of self-actualisation in the religio-philosophical culture; the prospects of an orthodox man are substantiated who forms his own outlook as to the world and life in accordance with the duties of the Christian religion.

Key words: orthodox antropology, abyss, freedom, fall free religious philosophy.

Зміцнення духовних засад суспільства, захист моралі та посилення виховної роботи серед населення, запобігання негативним процесам у духовній сфері життя суспільства – актуальність цієї проблеми знайшло своє відображення в Указі Президента України № 456/99 від 27 квітня 1999 року «Про заходи щодо розвитку духовності, захисту моралі та формування здорового способу життя громадян». Отже, в цьому контексті важливим є звернення до вітчизняної релігійно-філософської традиції, зорієнтованої на екзистенціальні проблеми вивіщення над кінецьністю людського буття, підключення суб'єкта в його трансцендентальній спрямованості до вищого, сакрального, досконалого, до Абсолюта. Проблематика пошуку ідеалу людського буття для філософії, процес конституювання якої відбувався в тісному зв'язку з загальносвітоглядними та морально-етичними принципами християнської релігії, постає безпосередньо ще й як проблема богошукання, що знайшло своє відображення в творчості М.Бердяєва.

Представник київської школи екзистенційної філософії М.Бердяєв, в творчості якого яскраво репрезентоване екзистенційно-персоналістичне бачення буття людини в світлі її пошуку глибинних засад власного існування, є тим орієнтиром, на який спираються у своїх наукових дослідженнях, враховуючи також широку джерельну базу вітчизняного філософування, українські дослідники, праці яких присвячені окремим персоналіям та періодам розвитку вітчизняної релігійно-філософської думки

(Т.Горбаченко, М.Кашуба, А.Колодний, Л.Конотоп, П. Кралуок, В.Ларіонова, В.Литвинов, В.Лубський, М.Лук, І.Мозговий, М.Русин, А.Тихолаз, М.Ткачук, Л.Филипович й інші).

Мета нашого дослідження – на основі релігієзнавчо-філософського аналізу проблематики православної антропології М.Бердяєва виявити її особливості, духовну сутність на рівні впливу на особистість.

Відповідно до мети дослідження були означені такі завдання:

- з'ясувати місце проблематики православної антропології М.Бердяєва у справі духовного вдосконалення особистості і суспільства, визначити його структурні складові;
- простежити генезу розвитку проблематики православної антропології М.Бердяєва аскетичного ідеалу в православному вченні.

Наукова новизна статті полягає в тому, що проведено цілісний аналіз еволюції основних положень християнсько-православної антропології М.Бердяєва, якій притаманна ідея богошукання, відстоювання верховної аксіології індивіда, неповторності людської душі, безумовного права особи на свободу власного самоздійснення у релігійно-філософській культурі країни. Виявлено сутнісний взаємозв'язок пошуку людиною Бога та її творчо-особистісного самоздійснення. Доведено, що богошукання є креативним процесом вибудовування людиною себе на шляху до Бога.

Поставимо питання: якою мірою бердяєвське розуміння свободи корелятивне православної антропології? І якщо існують відмінності в розумінні свободи в Бердяєва й у святоотецькому вченні про людину, то в яких концептуальних положеннях його філософської системи ми можемо зафіксувати ці відмінності?

С.М.Булгаков у п'яти посиланнях до написаної книги «Світло не вечірнє» відзначив такі відмінності філософії Бердяєва від змісту православної доктрини. По-перше, відмінність божественного й людського у філософських міркуваннях мислителя проведена недостатньо: «Двоїста й суперечлива природа тваринності, зіткана з божественності й нікчемності, не припускає іманентного обоження людини, яке становить відмінну рису антропології М.О.Бердяєва з її своєрідним містичним фейсрбахіанством» [6, 182]. Інакше кажучи, Бог у філософських міркуваннях Бердяєва є певне ідеальне уявлення про повноту творчої могутності самої людини. По-друге, Булгаков не приймає цілком основоположну ідею Бердяєва про виправдання людини творчістю. Інтуїція про трансцендентність переважається іманентизмом, унаслідок чого Бердяєв «бачить недостатню відмінність між образом і Першообразом, між безмежною творчістю людини на основі софійності й абсолютним божественним творчим актом. Тому виходить безоб'єктний, а тому безсилий, хоча й вибагливий творчий жест» [6, 279]. Третій момент є частковим, але в контексті російського релігійного ренесансу він мав важливе значення. Йдеться про ту інтерпретацію проблеми статі, яку подав Бердяєв у вченні про «андроген», оцінюване Булгаковим як прояв нехристиянської ворожості до статі [6, 293-302]. Показавши не православність основних ідей «Смислу творчості», Булгаков відзначає й позитивний момент: «Виявлення дисгармоній творчості в різних відношеннях становить головну перевагу книги» [6, 371].

Мислитель С.Булгаков залишив поза увагою головну, принципову відмінність бердяєвської антропології від християнської, яка імпліцитно містила й інші розбіжності: припущення як основи філософських побудов існування добуттєвої, меонічної свободи. Розглянемо цю обставину детально.

Як й інші видатні релігійні філософи кінця XIX – початку XX ст., Бердяєв намагався будувати свою філософську систему на християнському, а точніше, на православному світогляді. Але православні догмати він часто розумів дуже своєрідно або й відкидав. У роботі, яка підводить підсумок його духовному розвитку, сам філософ зізнався: «Я не повинен представлятися канонічним типом віруючого. Я відчуваю, що до мене дуже мало застосовувані такі вирази, як «він обернувся», «він став віруючим» або «його віра похитнулася», «він втратив віру» [3, 313]. І там же він зауважує: «...мене вважали не справжнім православним, не традиційною людиною. Мене вважали модерністом, вільнодумцем, єретиком» [3, 250].

Передусім необхідно відзначити, що власна інтерпретація християнства М.Бердяєвим ґрунтується на визнанні добуттєвої свободи, а з цього вже випливає низка положень, які відкидають або змінюють догмати християнства. Навіщо ж філософ увів це спірне поняття, яке давало привід для критики його й з боку православних, і з боку католиків і протестантів? «Православні, католики, протестанти, які почувались ортодоксальними, дуже нападали на мою ідею нествореної свободи, бачили в ній нехристиянський дуалізм, гностицизм, обмеження всемогутності Божества», – скаржився філософ [3, 279]. Імовірно, це пов'язано з його радикальним персоналізмом. Оскільки Бердяєв персоналіст у своїй філософії, то людина і її творчість посідають у ній центральне місце. Для того, щоб обґрунтувати перевагу людини над світом (і над Богом також), філософу й знадобилась ця меонічна, нестворена свобода.

Вже в самому розумінні людини можна помітити незбіг поглядів з цього приводу в М. Бердяєва й у православної антропології, яка розглядає людину як природно-надприродну істоту, що поєднує в собі тваринне й духовне начала. Бердяєв у своїй антропології орієнтується на вчення німецьких містиків (Я.Беме, А.Силезіуса, М.Екхарта), а тому людина в нього – «дитя Боже й дитя ніщо, меонічної свободи» [2, 39]. Філософ, таким чином, бачить у людині жителя не двох, як це визнається в православ'ї, а трьох світів – божественного, природного й диявольського («меонічного»). Парадоксальне поєднання цих світів у людині пояснює бердяєвське вчення про свободу.

Специфічне розуміння Бога як творчої сили привело Бердяєва до відмови від світу як результату творіння Бога (адже «грішний світ» Бердяєв вважав викривленням позитивної свободи, тому його скоріше можна назвати деградацією Духу, ніж творінням). В оцінці світу Бердяєв називав себе послідовником Івана Карамазова й був готовий повторити за ним фразу: «Я не Бога не приймаю, а світу Божого не приймаю» [3, 302]. Така негативна оцінка «Божого світу» явно не збігається з християнським розумінням світу, про який Господь сказав у момент творення, що він «досить гарний». Аналізуючи позицію М.Бердяєва, П.Гайденок зауважує: «Гордовито-романтична позиція неприйняття божого світу повинна, я думаю, поступитись місцем усвідомленню того, що не природа, не Бог, а саме людина – джерело зла й гріха у світі. Це усвідомлення не принижує, не протвержує й упокоює людину, і воно, у кінцевому підсумку, – джерело дійсно творчої, а не руйнівної його сили» [8, 313].

Оскільки свобода, яка породжує зло, походить не від Отця – Сина – Св. Духа, а коріниться в Ніщо, то з цього випливає низка аксіологічних наслідків. Наприклад, що Бог не всемогутній, а тільки Милосердний, і є сенс говорити тільки про його милосердя, любов. Бог страждає разом з усякою душею, яка страждає в нашому світі. «Мені чужий лик Божества всемогутнього, владного й караючого й близький лик Божества страждаючого, люблячого й розп'ятого. Я можу прийняти Бога тільки через Сина. Не можна прийняти Бога, якщо Бог сам не приймає на себе страждання світу й людей, якщо Він не є Бог жертвний» [3, 60]. Обмеження всемогутності Бога й наділення його екзистенціальними характеристиками також свідчить про відмінності в трактуванні цього поняття в М.Бердяєва з його догматичним розумінням.

Використання М.Бердяєвим у його філософських конструкціях поняття «Бездні» приводить до розбіжностей із Символом віри. С.Левицький відзначав, що Бердяєв дозволив собі затемнити образ Божества: «Неминучим результатом виходить демонізація Божества, у надра якого вноситься тоді темне начало непросвітленої свободи» [10, 363]. Створюється враження, що Бердяєв розумів Бога й стосунки з ним людини невизначено широко, хоча в християнстві Бог не тільки трансцендентний, але й відкриває Себе, як про це свідчить церква, тобто не за гностичними схемами.

Протоієрей С.Четвериков поділяв позицію Бердяєва в тому, що вихід зі зла – у стражданнях самого Бога, тобто Христа, але в іншому з ним не погоджувався: «Бог, маючи всемогутність і владу, ... добровільно обмежує свою всемогутність і свою владу, припускаючи «присутність» поруч із Собою створених Ним істот, обдарованих Ним свободою. Свобода ... дана ним була ... для вільного творення добра, і в цьому полягає їх найвища досконалість», і навіть коли люди обертають цю свободу в зло, Бог її не забирає, тому що «Бог хоче допомогти всім врятуватися й у розум істини прийти». І це підтверджується притчею про пшеницю й полону» [11, 402]. Бердяєв охоче цитував усе, що у Святому Писанні говорилось про свободу: «До свободи покликані ви, брати» (Гал. 5:13), «і пізнаєте істину, й істина зробить вас вільними» (Ін. 8:32), але надавав цьому свого смислу, не пов'язаного з воцерковленням і духовним подвигом. Можна погодитись з М.Бердяєвим, що є покликання християнина до свободи, але свобода людини, якщо вдуматись у смисл цитованих місць з Євангелія, сама потребує звільнення, досягнення духовної зрілості. Так Августин писав про свободу як готовність до самовіддачі й служіння: «Ми вільні тією мірою, якою ми служимо Богові» [7, 10]. Людина отримує свободу в дар від Бога у відповідь на любов до Бога й готовність виконувати його заповіді.

Прийняття меонічної, добуттєвої свободи як основи свого філософського дискурсу привело Бердяєва до серйозних заперечень проти догмату про Божий Промисел. Філософ вважав, що «учення про Промисел потребує радикальної переробки» [3, 282]. Як можна виправдати, питає філософ, існування страждання на Землі, якщо Бог царствує в цьому світі? Така позиція логічно приводить до прийняття добуттєвої нествореної свободи як джерела зла в «гріховному світі». Філософ писав, що в центрі його «релігійного інтересу завжди стояла проблема теодицеї» [3, 173], яка була «передусім проблемою свободи, основною в моїй філософській думці. Я прийшов до неминучості допустити існування нествореної свободи» [3, 174]. Бог не несе відповідальності за світове зло, породжуване цією свободою, і не спроможний з ним впоратися. Тому теодицеєю, вважав Бердяєв, займатися не потрібно.

Більш детально він аргументував цю позицію в іншому місці: «Треба дійсно відмовитись від тієї раціоналістичної ідеї, що Бог є світоправитель, що Він царствує в цьому природному світі, у світі феноменів... У цьому гріховному світі ... царствує князь світу цього. Бог царствує в царстві свободи, а не в царстві необхідності» [3, 293]. Крім того, Бердяєв не міг примиритися з думкою, що свобода людини

може бути обмежена кимось (згадаймо: свобода є «безвладдя, анархія»), нехай цей хтось буде навіть Творцем. «Традиційні богословські метафізичні вчення неминуче повинні приводити до ідеї приречення, яка найбільше мені антипатична» [3, 279]. Адже людина, згідно з бердяєвською концепцією свободи, мала й меонічну свободу, якої Бог не має. Отже (хоча Бердяєв не робив таких висновків, але вони впливають з його міркувань), людина перевершує Бога. Після цього залишається лише один крок до твердження – «Бог вмер», що й зробила культура постмодерну. У людини більше немає ніяких табу, оскільки все дозволено. Замкнувшись на власному его, вона перестала відчувати онтологічність буття, його цінність і значимість. Тепер сама людина – «Людинобог», що створює цей світ без Божої допомоги.

Позиція Бердяєва не збігається з канонічним православ'ям і за догматом про гріхопадіння. Йому було чуже християнське переконання в тому, що джерелом зла у світі є людина, точніше її гріхопадіння. Гріхопадіння для Бердяєва свідчило саме про могутність й висоту людини. «Ідея гріхопадіння є по суті горда ідея, і через неї людина виходить зі стану приниження. Відпадання від Бога передбачає дуже велику висоту людини, ... дуже велику її свободу» [2, 42]. Він не раз потім повертався до цієї думки: «Все в людському житті повинне пройти через свободу... через відкидання свободи. У цьому, можливо, смисл гріхопадіння» [3, 65]. Якщо б гріхопадіння не відбулось, вважав М.Бердяєв, то свобода не розкрила б себе й тим самим не могло бути реалізоване творче призначення людини. Тому шкідливо для людини, стверджував філософ, надто переживати стан гріховності. М.Бердяєв писав: «Я пережив період загостреного усвідомлення гріховності людини... Це, мабуть, були моменти, найбільш близькі до православ'я, але виняткова віддача себе цьому усвідомленню й безкінечне заглиблення в нього приводять до пригніченості й ослаблення життєвої сили... Переживання гріховності, зрозуміле як єдине й всеохоплююче начало духовного життя, не може привести до творчого підйому й осяяння» [3, 205]. Філософ не розглядав покаєння як постійну константу духовного стану віруючого, про що постійно нагадують святі отці й що є основою святоотецького духовного досвіду. Догмат про гріхопадіння, підкреслював М.Бердяєв, пов'язаний з ірраціональною свободою, відкритою лише в епоху християнства. «Прийняття ідеї гріхопадіння, – стверджував філософ, – є прийняття тої істини, що в основі світового процесу лежить перша ірраціональна свобода» [5, 12].

Дійсно, православне учення про свободу стверджує, що людина створена вільною й Бог ніколи на її свободу не посягав. Але, як відзначає П.Гайденко в черговий раз, тут неявно відбувається підміна: «Сказати, що світовий процес розпочався з гріхопадіння, означає поставити останнє на місце божественного творіння: адже все-таки з нього розпочався світовий процес. Мало того: це означає приписати сатані ... той акт світостворення, який по праву належить Іншому. І тут є своя логіка. Наполягати на самозаконній свободі, яка в сутності своїй є Ніщо й протистоїть буттю, – означає наполягати не просто на людській, а скоріше на люцеферіанській свободі, свободі Каїна» [8, 321].

Найбільшу критику в М.Бердяєва викликало християнське вчення про покору. «Хибне вчення про покору викривило християнство й принизило людину як богоподібну духовну істоту», – обурювався філософ [3, 175]. Мислитель знаходив «рабство» вже в богослов'ї, яке вчить про Бога як «Господа»: «На відношення між Богом і людиною було перенесено відносини між паном і рабом, узяті з соціального життя» [3, 71].

М.Бердяєв, на відміну від православної догматики, вважав, що врятуватись можна тільки творчістю, не досягаючи при цьому духовного перетворення всього духовно-тілесного складу людини. «Мета людини не порятунок, а творчість», – писав філософ [4, 93]. В одній із своїх наступних робіт він посилив цю тезу: «рятуються поза церквою, рятуються відступники християнства, богоборці, і звичайно ж, Леонардо да Вінчі, Гете або Ніцше більш кохані діти Божі, ніж велика кількість служителів історичного християнства» [3, 124]. Таке твердження також ґрунтується на припущенні добуткової нествореної свободи, яка вимагала уявлення про Бога-Отця як «ущербного» порівняно з людиною, яка потребує людини й її творчості. Філософ мріяв поєднати «культ святості» з культом «геніальності» й безкінечної величі людини, прагнув до подолання зіткнення ідеї «Боголюдини» й «Людинобога». У сучасній культурі постмодерну мрія М.Бердяєва близька до здійснення, оскільки людина тепер зайняла місце Бога. Цей «перестворений», штучний світ, глобальний рімейк, який людина встановила на місце світу Божого, створює їй лише ілюзію комфорту, панування й контролю над собою, тоді як він сам починає керувати людиною, диктувати їй свої закони, навіювати свої стереотипи й, у кінцевому підсумку, знеособлювати й деперсоніфікувати.

Характеризуючи позицію М.Бердяєва, П.Гайденко вказує на два «центральних мотиви бердяєвської творчості: заперечення «світу сього» як породження «злого Бога» й переконання у надтваринності людини, в її надбожественності, адже як уособлення свободи, тобто ніщо, вона не тільки перед Богом, вона – вища за Бога. Примат свободи над буттям врешті-решт означає примат людини

не тільки над світом, але й над Богом» [8, 318]. Поділяє цю оцінку й І.Мейендорф, який стверджує, що «для Бердяєва свобода існує ще до Бога: десь за Богом є ще якась свобода. Це вже, вибачте, неможливо, тому що за Богом нічого немає й не може бути, оскільки Бог є вершина буття» [12, 21].

На звинувачення М.Бердяєва у викривленні основ православної віри він відповідав: «Я не богослов, моя постановка проблем, моє вирішення цих проблем зовсім не богословське. Я – представник вільної релігійної філософії» [3, 173]. Але необхідною умовою існування християнської філософії завжди визнавалось сповідування її авторами християнської віри, а М.Бердяєв догмати церкви трактував досить вільно. Однак, якщо вірити свідченням сучасників Бердяєва, незважаючи на бунтарський дух його текстів, у повсякденному житті філософ був скромним прихожанином. А під час емігрантських розколів він обрав парафію храму Трьох Святителів, який зберіг вірність Московській Патріархії. Нещодавно з'явилось письмове свідчення, яке певною мірою підтверджує сказане. Духівником Бердяєва в останні роки був архімандрит Стефан, який писав: «...кончина його – велика втрата для Церкви, якій він також віддавав сили з властивим йому темпераментом, якій він був вірним, люблячим, відданим сином. Але пішовши для Церкви Земної, войовничої, він жив у Церкві Небесній. І оскільки Церква Небесна й Земна – Єдина, то він, віруючий православний дух, з нами в спілкуванні молитов, таїнства, життя Церкви» [1, 340].

В.Зеньковський, підводячи підсумок розгляду релігійно-філософської концепції М.Бердяєва, зауважує: «Для Заходу Бердяєв був і, вірогідно, надовго залишиться виразником духу Православ'я. Звичайно, він ввібрав у себе багато з Православ'я, глибоко вжився в його дух, – але не знав ніяких утруднень і в тому, щоб одночасно повторювати ідеї Беме, часом Баадера, Шеллінга. У галузі догматичній Бердяєв зовсім не враховував церковну традицію. Без коливань відхилився від неї, легко вбирав у себе чужі релігійні установки – звідси в нього переконання, що він захищає деяке «універсальне» (або «вічне») християнство. Коли Бердяєв остаточно утвердився в думці про «примат свободи над буттям», то тоді йому зовсім стало легко йти у вільні побудови. Можливо, вся релігійно-філософська привабливість творів Бердяєва визначається саме своєрідною амальгамою християнських і нехристиянських начал» [9, 736-737].

Отож, особливість християнської релігійності виявляється в тому, що справді релігійна істинно віруюча православна людина формує свій погляд на світ і життя відповідно до приписів своєї християнської релігії, а її аксіологічна ієрархія перш за все несе сакральність Бога, і найвища цінність та норма поведінки для неї є Бог. Православна антропологія ставить нас перед однією з найголовніших проблем людської думки взагалі, а саме перед питанням відношення між буттям і часом. Отже, у православній антропології йдеться не тільки про сутність Ісуса Христа, а й про християнське розуміння дійсності взагалі. Тільки на тлі цього універсального погляду на православну антропологію можна об'єктивно розглядати християнство. Специфіка та проблематика християнської духовності, православної антропології впливає з трактування людини як істоти, що складається з тіла, душі та духу. Дух в людині є тією силою, що «вийшла від Бога, знає Бога, шукає Бога і в Ньому одному знаходить спокій» [11, 29].

Література

1. Безносков В. Послесловие: неподведенные итоги Николая Бердяева. – М.: Республика, 1998. – 465 с.
2. Бердяев Н.А. О назначении человека // Бердяев Н.А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – 383 с.
3. Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: Мысль, 1991. – 334 с.
4. Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. – М.: Мысль, 1994. – Т.1. – 836 с.
5. Бердяев Н.А. Типы религиозной мысли в России // Бердяев Н.А. Собр. соч. в 4т. – Париж, 1989. – Т. 3. – 753 с.
6. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 535 с.
7. Введенский А.И. Спор о свободе воли перед судом критической философии. – СПб.: РХГИ, 1996. – 573 с.
8. Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. – М.: Раритет, 2000. – 685 с.
9. Зеньковский В.В. История русской философии // Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. – Париж: Утса-Press, 1948. – Т.2. – 869 с.
10. Левицкий С.А. Очерки по истории русской философии. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 490 с.
11. Проблемы христианской философии. Материалы первой конференции Общества христианских философов. – М.: Республика, 1994. – 431 с.
12. Хоружий С.С. Аналитический словарь исихастской антропологии // Синергия. Проблема аскетизма и мистики Православия. – М.: Товарищество российских издателей, 1995. – 493 с.
13. Что есть духовная жизнь и как на неё настроиться? Письма Епископа Феофана. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1996. – 266 с.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СВОБОДИ В КОНТЕКСТІ ТРАНСКУЛЬТУРИ

У статті розглядається інтерпретація свободи у контексті транскультури, формування якої актуалізується сучасними глобалізаційними тенденціями, зокрема процесами гомогенізації, гетерогенізації, формуванням контркультури і акультури.

Ключові слова: мультикультуралізм, глобалізація, свобода, транскультура, акультура, контркультура.

In the article considered interpretation of freedom in a context of transculture, formulation of which actuals by modern global tendencies, in particular formulation contr-culture and a-culture.

Key words: trans-culture, multi-culture.

Наразі дискусії про глобалізацію фокусується на самих засадах існування людської цивілізації, які кидають виклик не тільки кожному з нас, а й всьому людству. Ці виклики пов'язані з встановленням цілісного за своїми загальними контурами, а також за внутрішніми зв'язками світу. Нині, коли міжнародна взаємодія переважає над самоізолюваністю, потрібно всім намагатися усвідомлювати себе представниками єдиного людства.

У наш час актуальними стали різновекторні трактування поняття глобальної культури, яка поряд з необхідністю і незворотністю глобалізації, насамперед економічного життя, здобуває дедалі більше adeptів. Дійсно, завдяки нестримним потокам інформації, яку неможливо втримати в межах однієї країни, спільноти, глобальна культура стає реальністю, з якою не можна не рахуватися. Водночас щоразу на протигагу критиці американізації, вестернізації, з якою зазвичай пов'язують глобальну культуру (інколи її ще називають масовою), актуальними і більш аргументованими стають думки про не таку вже велику шкоду від засилля глобальної культури, яка не завжди загрожує акультурацією, розчиненням, втратою самобутності, поширенням типових зразків, макдоналізацією тощо. Не дарма нині у світі настільки актуальними є питання мультикультуралізму, про що свідчать різні назви одного (на перший погляд) феномена: мультикультуралізм, мультикультурність, полікультурність, інтеркультурність, багатокультурність, культурне розмаїття тощо. Така зацікавленість вищезазначеними проблемами і зумовлює актуальність нашого дослідження. Дослідженню проблем транскультури, мультикультурізму, процесів гомогенізації, гетерогенізації та ін. приділено значну увагу в працях сучасних зарубіжних вчених, зокрема: М. Епштейна, В. Тишкова, О. Здравомислова, М. Мамардашвілі, Ю. Хабермаса, Ф. Фукуями, С. Хантінгтона та ін. На жаль, серед сучасних українських вчених на сьогодні недостатньо праць, присвячених цій проблемі. Так чи інакше експрополюються на зазначену проблематику дослідження В. Ляха, В. Андрущенка, Л.Губерського, М.Михальченка, В.Огнев'юка, Р.Сирінського та ін. Отже, мета дослідження – прослідити трансформації свободи у культурі кінця ХХ – ХХІ століття з урахуванням впливу на функціонування цього феномена процесів глобалізації.

У багатьох країнах стає «модним» поняття «мульти-культі», як, наприклад, у Швейцарії, в якій цей вислів молодь використовує у позитивному значенні своєрідного компліменту. При цьому Швейцарія має чотири офіційні мови – німецьку, якою розмовляє 65% населення, французьку, якою розмовляє 18 %, італійську, якою розмовляє лише 10% населення, та ретороманську, якою розмовляє менше відсотка населення країни. Крім того, Швейцарія вже встигла повоювати з усіма своїми «лінгвобратами»: італійцями, австрійцями, французами, німцями. До речі, швейцарські німці не боються за те, щоб їх ототожнювали з німцями. А німецька мова, з одного боку, існує у стандартному, нормативному варіанті, саме нею більшість швейцарців користується у писанні, читанні, спілкуванні за офіційних обставин, а з іншого – у доволі численних та різноманітних діалектах, якими користуються у повсякденному житті.

Звичайно, концепція багатокультурності, полікультурності, культурного розмаїття і далі користується популярністю, однак (про що свідчить хоча б така кількість назв і визначень цього феномена) не в настільки однозначному трактуванні. Так, термін «мультикультуралізм» у сучасній науковій літературі нерідко вживається не тільки в розумінні певної політики в полікультурному суспільстві, а й як синонім поняття «полікультурність», «інтеркультуралізм». Однак полікультурність – це радше реальний стан суспільства, а мультикультуралізм – все-таки певна політика в такому суспільстві, іншими словами – принцип культурної політики полікультурного суспільства. У концепції мультикультуралізму акцентується

на збереженні меншинних культур, що веде до певної консервації існуючого стану. В концепції інтеркультуралізму наголошується на забезпеченні активного та позитивного діалогу різних культур у суспільстві, на їхньому взаємопорозумінні та взаємозбагаченні. Але поки що не існує чіткого понятійного та методологічного розмежування понять мульти – та інтеркультуралізм. В повсякденному розумінні терміни мульти – інтер – чи полікультурність часто означають багатокультурність або й просто – багатоетнічність певного суспільства. Останнім часом навіть з'явився термін «транскультуризм», який характеризує здатність людини одночасно засвоювати сукупність різних культурних традицій та культурний досвід різних країн.

Нині ніхто не заперечує проти права кожної спільноти самовиражатися як у себе вдома, так і на міжнародному рівні. Повне самозанурення, самоізоляція в епоху розвиненого туризму, цінності й рухливості інформації, культурного обміну загрожують таким самим забуттям, як і надмірна скромність, яку сьогодні можна трактувати як комплекс меншовартості, за якого немає світові що показати, чим похизуватися, чому разом порадіти. Насправді, що спільного між глобалізацією і багатокультурністю – так це детермінізм, який проявляється, з одного боку, як незворотна тенденція світового розвитку, спільна для всіх країн і народів, а з іншого – як непереборна залежність культури від раси, етносу тощо. В межах такої концепції немає місця для справжньої свободи – *свободи вибору*. Тому ми так чи інакше пов'язані з тією чи іншою культурою чи фактом свого походження, чи невідворотною необхідністю жити в глобальній культурі. При цьому людині споконвічно властиве почуття свободи як первинної екзистенції, без якої нормальна особистість жити не може. Однією з основних ознак суспільства є саме рівень свободи громадян. Як зауважив російський філософ Микола Бердяєв, свобода – це не тільки усвідомлена, а й переборена необхідність. Саме можливості її подолання визначають міру «стиснення» чи «розслаблення», тобто чи створено всі умови людині для вільного дихання, чи людина перебуває під тотальним тиском, навіть якщо й власної культури. Грузинський філософ М. Мамардашвілі помітив загрозу несвободи саме в лозунгах багатокультурності: «Кожна культура самоцінна. Потрібно дати людям можливість жити в межах своєї культури. ... а мене запитали? Можливо, я задихаюсь всередині цієї своєї звичної, складної і розвиненої культури?» [2, 335]. Філософ захищає право людини на незалежність від власної культури, «право на крок, який трансцендує навколишню, рідну, свою культуру і середовище не заради іншої культури, а заради нічого. Трансценденція в ніщо. Це і є первинний метафізичний акт» [2, 336]. Це сфера метафізичних актів, які конструюють вільну транскультурну особистість.

У книзі Елен Беррі та Михайла Епштейна «Транскультурні експерименти: російська і американська моделі творчої комунікації» (Нью-Йорк, 1999); Ellen Berry, Mikhail Epstein. *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication* (New York: St. Martin's Press, 1999) ґрунтовно викладена концепція транскультури. У межах нашого дослідження думки авторів цієї концепції уявляються актуальними саме у зв'язку з проблемою цінності свободи.

Коли кажуть про цінність свободи, то насамперед мають на увазі її смисл, який відрізняє у позитивному розумінні «свободу для» від «свободи від». При цьому лише звільнення від заборон дуже мало. Загальновідомо, щоб свобода не стала свавіллям, потрібне її ціннісно-смісловне обґрунтування. У даному випадку можна згадати ще дві ідеї: перша – ідея «цілеагірування» (telosponding) Дж. Річлака (Rychlak J. *Discovering free will and personal responsibility*. – N. Y.: Oxford University Press, 1979; Rychlak J. *Introduction to personality and psychotherapy*. – Boston: Houghton Mifflin, 1981; Rychlak J. *The nature and challenge of teleological psychological theory // Annals of theoretical psychology / Eds. J.R. Royce, L.P. Mos*. – N. Y.: Plenum Press, 1984. –V.2.– P. 115–150). За цією концепцією, дії людини завжди мають систему причин, які й роблять їх інтелігібельними й передбачуваними. Така система не задається, а вибирається людиною-суб'єктом дії сама. Такий акт зміни детермінант своєї поведінки притаманний тільки людині, яка має свідомість. Саме він називається цілеагіруванням.

Друга ідея, яку запропонував культурний антрополог Д. Лі, – це необхідність певних соціокультурних структур для свободи людини [8]. Згідно з концепцією Лі, ці структури виступають як такі, що обмежують свободу, лише для стороннього спостерігача, а з погляду представника самої культури – свобода без них неможлива. Однак, як свідчать дослідження Хосе Ортеги-і-Гассета (зокрема, «Повстання мас»), а також праці Альберта Швейцера, Ханни Аренд, за виникнення колективів, як у демократіях, так і в монархіях відповідають схильності народних мас до безвідповідальності. У зв'язку з цим німецький філософ Альберт Швейцер у праці «Культура й етика» пише: «Надмірна схильність сучасної людини до зовнішнього впливу аж ніяк не здається їй виявом слабкості. Вона сприймає його як досягнення. Вона впевнена, що безмежною духовною відданістю ідеї колективізму доведе ділом велич сучасної людини. Природно властиву їй товариськість вона навмисно перетворює у фанатичну потребу насильно все підкорити колективному началу... Ми ще не перейнялися

усвідомленням нашої духовної убогості. Рік у рік удосконалюється поширення колективних думок, за одночасного виключення індивідуального мислення...» [3].

Згідно з культурфільософським підходом, людина на відміну від тварини, сама має добудувати свою природу, навколишнє середовище. Як результат – виникає нове середовище – культура, тобто ландшафт людини. Так, за концепцією знакової культури Кассіра, філософія – це сторож, який постійно підготовлює наш розум до боротьби за ідеали, які виробила наша культура. У такому контексті культура постає не як часткова сфера суспільного життя, а як суспільство в цілому, взяте в аспекті розвитку людини як суб'єкта діяльності, розкриття її обдарувань. Культура уособлює всезагальну творчу діяльність у предметах для людини, є втіленням створених людьми матеріальних і духовних цінностей. Тобто культура – це опредметнена сутність людини. Міра розвитку культури визначається мірою розвитку людини. Отже, культура є вираженням досягнутого людиною (людством) рівня історичного прогресу. І навпаки, як писав Й.Гете, міра культурного світу є тріумфом виключно людського, все має значення лише остільки, оскільки воно гуманне. Інтеграл культури – людина і людяність. Культура – це культ людського буття, творення людини. Створюючи людину, культура творить і саму себе, тобто завжди є самотворчістю.

Культура є процесом і результатом реалізації в природі людських цілей за законами природи, сферою освоєння природи й її олюднення. Зрозуміло, що це можливо тільки в культурі і через неї. Предмет стає людським предметом, отримує людську форму лише тому, що містить не лише природний, а й цивілізаційний зміст. Це означає, що суспільне входить в предметну область культури і що вона, в свою чергу, є його якісною характеристикою, мірою людського в соціумі, мірою його гуманізації. Відтак, у контексті нових світоглядних орієнтацій саме свобода набуває дещо іншого, в порівнянні з класичними тенденціями, значення. На перший план виходять проблеми не співвідношення свободи і необхідності, не варіанти обмеження свободи, а проблема самореалізації людини, її самовизначення та самозвільнення. В якій культурі це відбуватиметься, взагалі не акцентується. На сьогодні такою є своєрідна практика існування, в якій людина вільно реалізує право вибору життєвого шляху.

Та культура, звільняючи людину від полону природи, створює нові залежності, вже від звичаїв, традицій, умовностей, самої культури, які людина всмоктує як групова істота, член свого колективу, етносу тощо. На думку професора теорії культури і російської літератури університету Еморі (Атланта, США) М. Епштейна, який, власне, і є теоретиком транскультури, «культура (...) це нова скам'янілість на тілі природи, нова система психофізичного примусу, символічного насильства. Транскультура відносно культури – це наступний порядок звільнення, цього разу від беззвітних символічних залежностей, забобонів рідної культури» [8]. І далі філософ продовжує: «Я сприймаю тезу багатокультурності про те, що ми відрізняємося за своєю природою та ідентичністю, що кожен з нас народився чоловіком або жінкою, зі своїм кольором шкіри тощо, і що це важливо для нашого самовизначення в культурі. Але вектор руху правильно вказує саме деконструкція: ми розприроднюємося в міру культурного становлення й самовираження. Зрозуміло, природна ідентичність має свою культурну цінність і свої вікна й двері, якщо вона дозволяє своїм вихідцям з неї виходити. Але якщо в ній залишатися, прикувати себе до неї ланцюгами «приналежності» і «представництва», вона стає в'язницею. Іншими словами, я згодний визнати свою ідентичність на початку шляху, але я не згодний до кінця життя в ній залишатися, бути звірком, який репрезентує наклейку на своїй клітці. Я не згодний визначатися в термінах своєї раси, нації, статі, класу... Культура тільки тому й має якийсь зміст, що вона перетворює нашу природу, робить нас відступниками свого класу, статі й нації (...) Культура – це метампсіхозис, переселення душі з тіла в тіло ще за життя» [9].

Розуміння культури як засобу самореалізації та самотворення особистості дає можливість диференційовано підійти до історичних форм культури, охарактеризувати їх як певні типи, визначити місце та роль у загальнолюдській історії. За умов існування суспільних антагонізмів єдність людини та культури є умовною. Тут все обертається своєю протилежністю, міняється місцями: історія, яка мала б бути історією існування людей, перетворюється на самотійну надлюдську субстанцію, засоби стають цілями, а цілі постають у ролі простих засобів; людина втрачає людське єство, а мірою її багатства стає обсяг її приватної власності. Замість того, щоб одержувати насолоду від спілкування з культурою, створеною власними руками та розумом, людина вимушена витримувати її тиск. В такій системі загальна ситуація позначається категорією «відчуження». Сутність культури набуває відчужених форм. Культура втрачає гуманістичний характер і фактично перетворюється на антикультуру, позаяк замість того, щоб піклуватися про людину, вона обмежує її свободу.

Термін «антикультура» включає суспільні явища, процеси, ідеї та відносини, які суперечать відшліфованим суспільно-історичною практикою принципам гуманізму і людяності. Означити те чи інше суспільне явище як антикультуру досить легко і одночасно надзвичайно важко. Наприклад, наркоманії, алкоголізму, злочинству всі народи дають однозначно негативну оцінку, тобто класифікують

як антицивільності, антикультуру. Як антикультуру людство визначає фашистську політику Муссоліні, нацизм Гітлера, американську агресію у В'єтнамі чи Іраку, расизм. Антикультура – це прояв і результат дегуманізації людських відносин, відходу від загальнолюдських цінностей і пріоритетів, втрата моральних орієнтирів, які ґрунтуються на розумі, вірі й істинному гуманізмі. Антикультура виникає як наслідок процесу біологічного виродження людини, під час якого, серед інших деградацій, розвивається тваринний егоїзм.

Відокремити культуру від антикультури часом буває надзвичайно важко. Багатьом історичним явищам згодом дають іншу, навіть протилежну оцінку. Все це зумовлює необхідність виваженого підходу до дійсності, вибудови власного життя саме на цих засадах, можливості змінити його на краще.

Протистоїть культурі і контркультура. Її теоретики (Г.Маркузе, В.Райх, Т.Роззак, Ж.-П.Сартр та ін.) розглядали існуючу культуру як організоване насильство над особистістю, як соціальне явище, яке викорінює з людських душ творчі пориви, прагнення до безпосередності, насолоди, життя.

Контркультура – це сукупність політичних, соціальних, ідеологічних рухів, дій та ідей західно-європейської та північноамериканської молоді лівоекстремістської спрямованості. Вона виникла на початку 60-х років і досягла кульмінації під час «травневої революції» 1968 р. у Парижі. У суспільному плані цей процес посилювався наявністю численних субкультурних рухів і угруповань, а також безліччю індивідуальних моделей ідентифікації.

Теоретики контркультури ставили завдання підірвати культуру з середини, шляхом ідейної та психологічної переорієнтації, революції за допомогою свідомості, здатної розкріпачити підсвідоме, емоційну сферу психіки, сексуальний потяг, людську чуттєвість за допомогою музики, танців тощо. Вони ототожнювали її з технократизмом, який знеособлює соціум, дегуманізує суспільні відносини, руйнує індивідуальність. Існуюча культура, писав, зокрема, Г.Маркузе, перетворюється на антикультуру.

Пропагуючи антиапологічну теорію емансипації індивіда, прихильники контркультури мріяли про нову гармонійну культуру, яка подолає технократію, сцієнтизм, споживацтво і прагматизм, що, врешті-решт, відповідатиме природі і сутності людини.

І тут знов варто загадати транскультуру. Транскультура (transculture) – це інша модель розвитку культури, не урівняльно-глобалістська і не замкнуто-плюралістична. Основний її постулат: серед великої кількості свобод особистості виникає ще одна – свобода від власної культури. Можливо, що власна культура стає чужою, іншою, відчуженою. Таке трактування транскультури не має ніякого відношення до свободи пересування в світі, свободи вибору місця проживання, національності тощо. Де б людина не знаходилася, вона до останнього подиху залишається заручником своєї мови, традицій, звичаїв тощо. При цьому зазвичай вважається: не відбувається вкорінення щодо нових культурних цінностей, людина стає маргіналом. Відірвався від батьківщини – «человек, не помнящий юродства» (Ч. Айтматов), «не прижився» – маргінал, викинутий на узбіччя культури. Але навіть ставати заручником нової культури, з якою, можливо, теж в недалекому майбутньому доведеться розлучитися – чи то за необхідності, чи то просто за бажанням – тут хоча б таки залишається свобода вибору.

Концепція «транскультури» виникла в Росії на початку 80-х років ХХ ст. у зв'язку із системною кризою «глобалістської» радянської цивілізації і у зв'язку з розвитком науки культурології – як порівняльного аналізу різних культур. Дослідження радянських культурологів з'ясували, що культури дуже різноманітні, а елементи різних культур присутні в усіх культурах, тому їх не може бути кращих чи гірших. Тут доречно згадати праці С. Аверинцева, М. Бахтіна, Л. Баткіна, В. Біблера, Г. Гачева, О. Лосева, Ю. Лотмана й Д. Лихачова, А. Гуревича, В. Іванова, В. Топорова, В. Рабиновича. Відкривалася перспектива Культури культур.

Відтак, культурологія як наука – це спосіб транскультурного буття серед культур. Культуролог вимушений виходити за межі власної культури, отже, саме він детермінує транскультурний рух – примножує рівень транскультури всередині культури, у тому числі і свободи від самої культури. Транскультурний світ всередині всіх існуючих культур – це єдність всіх культур і не-культур, можливо, навіть тих можливостей, які не були реалізовані в інших культурах [4].

З середини 1990-х років transcultural vision починає поширюватися і на Заході у зв'язку із кризою концепції мультикультуралізму (multiculturalism), про який йшлося вище. На відміну від багатокультурності, яка пропагує ціннісну рівність і самодостатність різних культур, концепція транскультури допускає їхню відкритість і взаємне включення. «Тут діє принцип не диференціації, а інтерференції, «розсіювання» символічних значень однієї культури в полі інших культур. Якщо полікультурність наполягає на приналежності індивіда до своєї «природної» культури («чорної», «молодіжної», «жіночої» тощо), то «транскультура» допускає дифузю вихідних культурних ідентичностей у міру того, як індивіди перетинають межі різних культур і асимілюються в них», – пише М. Епштейн [10]. До речі, на думку українського вченого О. Гриценка, в основі концепції культурного розмаїття та мультикультуралізму лежить відхід від ідеалу монолітної (тобто базованої на єдиній мові, спільній естетичній та ідейній

традиції) національної культури (поруч з якою можуть толеруватися культурні «резервації» національних меншин) – на користь рівноправного співіснування численних культур, субкультур, стилів життя та творчих практик, притаманних різним національним, етнічним, соціальним, релігійним чи навіть віковим групам з їхніми специфічними ідентичностями [1, 188]. Вже на межі переходу до інших культур виникає транскультура як свобода.

Водночас транскультуру не варто ототожнювати з глобальною культурою. Транскультура є не загальним й ідентичним, властивим всім культурам, а культурною розмаїтістю і універсальністю – надбанням однієї особистості. Транскультура – це стан вільної віртуальної приналежності одного індивіда багатьом культурам.

На думку М. Епштейна, транскультура – це свобода кожної людини жити за межами своєї культури, наступний крок культури до виходу за межі власної мовної в'язниці, ідеологічних маній і фобій, нова сфера культурного розвитку за межами сформованих національних, гендерних, професійних культур. Вона переборює замкнутість їхніх традицій, мовних і ціннісних детермінацій і розширює поле «надкультурної» творчості. При цьому вона жодним чином не скасовує нашого культурного «тіла», сукупності символів і звичок, даних нам від народження і набутих в процесі виховання [5].

Вільний простір транскультури розширює зміст всіх існуючих культур, тому що будь-який їхній елемент тепер не диктується, як традиція, а вільно вибирається, як художник вибирає фарби. Транскультурна творчість користується палітрою всіх культур. Вона створює нові ідентичності в зоні розмитості й інтерференції і кидає виклик метафізиці самотності й переривчастості, характерної для націй, рас, професій та інших усталених культурних утворень, які закоснівають, а не розсіюються в «політику ідентичності», яку проводить теорія полі культурності» [6, 25].

Отже, створені людьми матеріальні та духовні цінності, які розглядаються крізь призму гуманістичного людського виміру, за умов відчуження, поділяються на культуру, антикультуру і контркультуру. Як культура вони постають лише в тій мірі, в якій сприяють розвитку сутнісних сил людини, її творчих потенцій як особистості. Культура виступає своєрідним зрізом суспільно-історичного процесу з боку його людинотворчого змісту, сферою, де об'єктивні закони, не втрачаючи об'єктивності, підкоряються людським цілям для задоволення будь-яких людських потреб. «Людина народжується вільною...». Руссо мав на увазі, що людина створена, щоб бути вільною. При цьому свобода – це витвір культури. Людина стає людиною тільки в процесі культури і лише на її вершинах знаходять реалізацію її найвищі устремління і можливості.

Відтак, уже на основі сформованих національних культур транскультура продовжує той рух, який розпочав вихід людини з природи. Якщо культура звільняє природну людину від матеріальних залежностей, то транскультура звільняє культурну людину від символічних залежностей, від «батьківської культури. При цьому місце усталеної культурної ідентичності займають не просто гібридні утворення («український емігрант у Португалії»), а набір потенційних культурних ознак, універсальна система знаків (семіосфера), в якій можуть бути представлені всі існуючі культури. У суспільстві, яке прагне максимальної істини, яка відкривається розуму, повинна бути подолана зв'язаність приналежністю до будь-якої культури.

Тож зовнішні впливи, які зумовлюють людські бажання, не залежать від волі людини. Активність і характер побажань особистості залежать від природних задатків людини, її звичок і схильностей, рівня розвитку й способу життя, виховання і впливу колективу. Особистість скрізь підпорядковується колективу, який сам визначає форми і межі своєї влади. Обмеженість поведінки водночас ще не означає обмеженості дії. Так народжене в одній точці земної кулі, як будь-який творчий винахід або відкриття, прагне стати загальним надбанням людства. Та не всі цінності, як і свобода, допускають таке узагальнення – багато хто залишається назавжди пов'язаним з однією культурою – не кожен здатен визнати цінність свободи і реалізувати її. Водночас інколи і свобода, не обмежена надійними берегами культури, так само недосконала, як і підневільна культурі особистість. Остаточного рецепта їхньої оптимальної взаємодії чекати не доводиться: свобода і культура взаєморозвиваються безупинно й динамічно. При тому, що вихідна формула оптимальної комбінації взаємин свободи й культури надзвичайно проста: без свободи немає культури, й навпаки – без культури немає свободи.

Література

1. Гриценко О. Культура і влада. – К., 2000.
2. Мамардашвили М. Другое небо // Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М.: Культура. – 1992. – С. 335-337.
3. Швейцер Альберт. Культура и этика // Пер. с нем. Н. А. Захарченко, Г., В., Колшанского; общ. Ред. В. А. Карпушенко. – М.: Прогресс, 1973.
4. Эпштейн М. Новый вид свободы - транскультура /www. veer.info/ 59/epst_tra. html

5. Эпштейн М. Разговаривать языком всех культур // Наука и жизнь. – 1990. – С. 100-103.
6. Ellen Berry, Mikhail Epstein. Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication. - New York: St. Martin's Press, 1999. - P. 25.
7. Lee D. Valuing the self: what we can learn from other cultures. Prospect Heights: Waveland Press, 1986.
8. Mikhail Epstein. Culture - Culturology – Transculture // Mikhail Epstein. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995. – P. 280-306.
9. http://old.russ.ru/antolog/intelnet/fs_transculture.html
10. www.optimistmag.ru/rus/issue/index.php?id=125

УДК 111.852

Юрій Юрійович Полулях
аспірант Східноукраїнського
національного університету
ім. Володимира Даля

СЕМІОТИКА ЕСТЕТИЧНОГО ЗНАКУ Я. МУКАРЖОВСЬКОГО

Розглянуто філософсько-методологічні принципи семіотичної естетики Я.Мукаржовського як парадигми дослідження мистецтва. Розкрито сутнісні ознаки естетичного знаку. Семіотика мистецтва розглядається як один з впливових напрямів в сучасній естетиці, що виник в ситуації некласичного естетичного досвіду, виробляючи свою методику і аналітику естетичних об'єктів на основі моделі естетичного знаку.

Ключові слова: естетика, семіотика, мистецтво, полісемантика, функції.

In the article is examined a semiotics of aesthetic sign is in conception of Jan Mukarzhovskiy. An aesthetic sign is examined in correlation with the aesthetic function of activity, by an aesthetic norm and aesthetic value. Some positive moments of conception of aesthetic sign of Jan Mukarzhovskiy and the new model of aesthetic sign is offered on the basis of his conception are indicated here.

Key words: aesthetics, semiotics, art, polysemantic, functions.

Сучасний аналіз естетичних станів людської свідомості давно та міцно затвердився в аналітиці семіотичного толку як розгляд естетичної інформації (змісту), яка одержується в ході реалізації естетичного повідомлення, яке переважно трактується як твір мистецтва. Відмова від поняття естетичного знаку, що намагався застосувати в естетиці Ч. Моріс, у дискурсивному плані означає відмову від цілісної форми твору мистецтва (або в більш широкому естетичному плані – естетичної речі), тому що поняття «знак» охоплює структурну форму явища, його статику, структурований результат процесу, у той час як поширене поняття тексту – синтагматичну форму, процесуальність, реалізацію речі-твору в наративну конфігурацію. Звідси й ціль статті – розглянути концепцію естетичного знаку Я. Мукаржовського як позитивну альтернативу сучасним концептам естетичного знаку та художнього тексту.

Поняття естетичного знаку не зуміло концептуалізуватися та поширитися в рамках іконічної інтерпретації твору мистецтва як транслятора цінностей (15; 16; 17). Більше плідним був підхід Ю. Лотмана, який постулював художній твір й як знак, й як текст, але в підсумку віддавши перевагу тексту [4, 57-64]. Вяч. Іванов та Б. Успенський прийняли визначення художнього твору як багаторівневого знаку, але в цілому залишилися в рамках текстуальної стратегії [3, 708-792; 13; 14] (визначальним тут виявилось формулювання Лотманом принципу художньої комунікації, в якому акт символічної (умовної, словесної) комунікації зливається в одне ціле з актом ідеографічної (природної живописної) комунікації, породжуючи оповідальну єдність планів змісту та вираження як у площині матеріалу, так й в площини задуму) [5, 316-317]. Запропонований М. Бонфельдом позитивний розподіл знакової тканини твору мистецтва на знак (значащу цілісність) і субзнак (аналог морфеми) так само знімається його подальшим визначенням художнього тексту, як породження художньої мови (це постулюється їм у рамках музичного твору, але іманентно відноситься до цієї сфери мистецтва) [2; 20, 167-173]. Барт виділяв символічний, парадигматичний і синтагматичний типи відносин у знаку, співвідносячи із кожним із цих типів особливу художню діяльність, але розвиток ця ідея так і не одержала [1].

Очевидно, що питання про естетичний знак повинно ставитися набагато ширше, ніж у рамках мистецтва та його структур виробництва та споживання. Чи є такі передумови в історії естетики та семіотики? Ми знаходимо їх в естетичній концепції Яна Мукаржовського. Отже, метою даної статті є аналіз евристичного потенціалу цієї концепції для сучасної естетики.

Що, за Мукаржовським, визначає естетичний процес у цілому? Це три аспекти: естетична функція, естетична норма та естетична цінність. Постановка питання про естетичний знак аналізується Мукаржовським у відношенні естетичної цінності як питання про формування та динаміку естетичної функції. У чому сутність естетичної функції? Естетична функція діяльності створює естетичну сферу, що перманентно супроводжує суспільство. Межі цієї сфери постійно розпливаються, ця сфера нестабільна, і головний момент цієї границі – розпливчасті грані між мистецтвом, іншою сферою естетичного, позахудожнього та позаестетичного. За Мукаржовським, в естетичній функції така специфіка: 1) вона не залежить від індивіда, не є елементом окремого суб'єктивного вираження, а є компонентом соціального світовідношення; 2) будь-яка річ, акт свідомості, діяльності може придбати естетичну функцію – або втратити її; 3) естетична функція ізолює предмет і зосереджує на ньому увагу; 4) естетична функція викликає особливий вид насолоди – естетичну насолоду; 5) естетична функція в модусі форми предмета заміщає інші функції, яких предмет у процесі розвитку (історичних змін) втратив [12, 54-56, 62].

Динаміка естетичної функції, її постійні переходи, дифузія естетичної сфери, в якій вона реалізується, повинна володіти хоча б самоорганізацією для внутрішнього структурування та визначеності відносин, тобто повинна бути причина для віднесення предмета до художнього поля або заперечення його причетності до творів мистецтва та естетичної сфери. Мукаржовський вважає таким організаційним аспектом естетичну норму, що реалізується в естетичних цінностях. Естетична цінність як підсумок суми актів оцінки, загальних для різних індивідів у колективі, виступає як соціальний регулятор естетичної насолоди. Характер естетичної цінності визначає естетичну норму – норма в естетичній сфері підлегла цінності, у той час як в інших областях діяльності цінність підлегла нормі. Естетична цінність не є індивідуальна цінність. Як соціальна цінність вона перебуває поза індивідом, але як естетична цінність вона повинна бути пов'язана з ним через індивідуальну оцінку, що претендує на загальнозначимість. Три постулати всеобов'язкової естетичної цінності (вона поширена в просторі, вона протистоїть напорі часу та вона самоочевидна) знаходяться на ґрунті розвитку та піддані трансформаціям [10, 176-180]. Здатність торкатися родової сутності людини, тобто бути універсальною цінністю, естетична цінність здобуває в результаті спрямованості (явної або неявної як для автора, так і для реципієнта) на загальнолюдську антропологічну основу. Але який механізм цього здійснення? Як естетична цінність, мета та результат естетичної норми, яка спрямована на індивідуальну естетичну насолоду, знаходить загальний соціальний характер? Що служить цьому? Тут і виникає проблема знака.

Мукаржовський беззастережно поміщає проблему естетичної цінності в область семіотичної проблематики: «чи є об'єктивна естетична цінність реальністю або оманною видимістю? Природною відправною крапкою для рішення цього питання нам уявляється знаковий (семіологічний) характер мистецтва» [12, 98]. Знак, за Мукаржовським, у першу чергу виступає як знаряддя комунікації, хоча він до неї не зводиться та може виконувати інші функції (наприклад: гроші-знаки служать для полегшення товарообміну). Для специфічної відмінності, що характеризує мистецтво як різновид знака, Мукаржовський звертається до двох видів мистецтва, в яких найбільше (на його думку), проявляється комунікативна функція. Це поезія та живопис (твори поетичні та мальовничі). Як правило, вони містять повідомлення (а абстрактний живопис і поезію на штучній мові варто розуміти не як естетичну норму, а як її діалектичне заперечення, невідривне від неї). Відмінність повідомлення в поетичному творі та живописі в тім, що в ньому переважає естетична функція, яка відводить на другий план комунікативну; естетична функція «змінила саму сутність повідомлення» [12, 99].

Якщо в акті комунікації адресант намагається співвіднести повідомлення з реально існуючими референтами (тобто зробити емпіричну референцію), то його буде хвилювати питання про відповідність повідомлення дійсності, чи правдиво воно чи ні, чи було це (подія, про яку говориться в повідомленні) чи ні. За Мукаржовським, якщо ми будемо розуміти повідомлення «як поетичний твір з переважною естетичною функцією, наше відношення до цього висловлення зміниться та вся конструкція предметного відношення висловлень знайде інший аспект» [12, 100]. Емпірична референція губить своє першорядне значення, реальне комунікативне значення події стає не так важливо. Але зв'язок мистецтва з дійсністю не губиться, хоча з вищевикладеного можна зробити такий висновок. Вся справа в тому, що твір-знак «вступає в непряме (образне) відношення з реальним фактом, життєво важливим для сприймаючого, і тим самим до всього універсуму як комплексу цінностей. Так твір здобуває здатність указувати на зовсім інші реальні факти, які він зображує, та на системи цінностей інші, ніж та, котра його породила та на якій він побудований» [12, 102]. Реальність виступає як контекст художнього знака, генератор кодів, які взаємодіють із кодами реципієнта.

Тепер варто звернути увагу на атематичні види мистецтва: музику та архітектуру. «По своїй суті музика нічого не повідомляє» [12, 102], але при цьому вона може вступати в предметні відносини з областями життєвого досвіду, в інтенсивні предметні відносини при всій своїй предметній невизначеності з комплексом властивому цьому досвіду цінностей, а ця риса, за Мукаржовським, характерна

для «висловлень із переважною естетичною функцією» [12, 103]. Музика, що не має комунікативної функції, розкриває нам специфічний характер художнього знака-твору, в якому носіями значення виступають не змістовні, «а формальні елементи: тональність, мелодійні та ритмічні утворення, тембр і т.д. Тому предметне відношення до дійсності тут у набагато більшому ступені впливає на загальну нашу позицію, чим висвітлює які б то не було окремі реальні факти. І саме в цьому й полягає загальна властивість мистецтва як знака, у цьому випадку лише більш виразно розкрита» [12, 104].

В архітектурному творі повідомлення в більшості випадків поглинено практичною функцією. Повідомлення артикулюється, «якщо будинок імітує іншу функцію, ніж та, котру воно в дійсності здійснює: доходний будинок у вигляді палацу, фабрика у вигляді замка і т. ін.» [12, 105]. Саме ця імітація буде повідомленням, у якому на перший план виступає невизначене та різноманітне предметне відношення, специфічне для художнього твору (або, іншими словами, мова знову йде про полісемантику мистецтва, але про специфічну полісемантику – не безліч значень, а безліч структурних впливів як значимих). «І тут це відношення несуть у собі й визначають «формальні засоби» [12, 105] (тобто комбінації геометричних та архітектурних форм – формальні елементи). Отже, специфічне предметне відношення (особливий (естетичний?) вид референції), що з'єднує художній твір-знак з дійсністю, полягає не тільки в змісті, але й у всіх інших елементах, що найчастіше виступають як першорядні (структурі, композиції, формах, ритмах). Питання, що далі піднімає Мукаржовський, це питання про «формальні елементи» мистецтва – яким чином вони є значеннєвими факторами та носіями предметного відношення? Аналізуючи живопис, її структурні елементи (площина, колірна пляма, колірний простір, лінія, перспектива, контур), Мукаржовський доходить висновку, що формальні елементи – це значеннєві фактори, комбінаторика та розподіл яких створюють значення. Самі по собі «вони не зв'язані предметним відношенням з якоюсь певною річчю, але... містять у собі потенційну значеннєву енергію, що, випромінюючись із твору як цілого, створює певне відношення до світу, дійсності» [12, 108].

Виходячи із усього цього, мистецтво «примикає до області комунікативних знаків, але є при цьому діалектичним запереченням справжнього повідомлення» [12]. У чому, власне кажучи, полягає це діалектичне заперечення, крім відмови від референціальної складової? Тут нам знову варто звернутися до аналітики естетичної функції, але вже в семіотичному аспекті, тому що раз твір мистецтва виступає для нас як знак (річ із естетичною цінністю, за Мукаржовським, і є твором мистецтва), то воно є соціальним фактом, як і всякий знак, але в чому специфіка цього знака на тлі інших знаків? За Мукаржовським, функції діяльності «діляться на безпосередні та знакові» [9, 153]. Цей розподіл він доповнює дихотомією суб'єкт-об'єкт: «від суб'єкта самопрояв виходить, до об'єкта – направлений» [9]. Звідси він ділить функції на: 1) практичну та теоретичну (безпосередні, де дійсність виступає сама по собі) і 2) символічну та естетичну (знакові, де дійсність виступає як посередник). Власне, у безпосередній діяльності об'єкт пов'язаний із практичною функцією, яка спрямована на перетворення дійсності, а суб'єкт – з теоретичною, де важливе проектування дійсності у свідомість та її абстрагування. У знаковій же діяльності об'єкт пов'язаний із символічною функцією. «Увагу тут зосереджено на дійсності відносини між річчю, що символізує, та символічним знаком. Або за допомогою знака виявляється вплив на явище дійсності, або явище дійсності робить вплив за допомогою знака» [9, 154].

В естетичній функції знакової діяльності на першому плані суб'єкт, не як індивід, а як людина колективна, соціалізована людина: «дійсність, яку опановує естетична функція, є знаком, тобто фактом надіндивідуального спілкування» [9, 155]. Це не заважає індивідуальній експресивності, адже й почуття для свого вираження користується знаками. Але тоді знаки стають засобом, знаряддям, «яке служить вираженню почуття» [9, 155], а емоційна функція, за Мукаржовським, пов'язана із практичною діяльністю (емоції Мукаржовський у дусі часу трактує як індивідуальні реакції на взаємодію із предметами реальності). «Естетичний знак, яким є всякий твір мистецтва (або предмет з естетичною функцією – прим. авт.) не служить, не є знаряддям, він – точно так, як символічний знак – належить об'єкту, більше того, по суті справи, являє собою єдиний виразно помітний об'єкт, будучи сам кінцевою метою» [9, 155]. Саме тому естетичний знак не може виражати індивідуальні емоції, хоча його зв'язок з об'єктом повинен розумітися інакше, ніж у символічній функції. «Суб'єктивність» естетичного знака полягає в тому, «що естетичний знак не впливає на яке-небудь явище дійсності, як це робить символічний знак, а відбиває в собі дійсність як ціле... Дійсність, відбита в естетичному знаку як ціле, поєднується в ньому на основі відбиття єдності суб'єкта» [9]. Інакше кажучи, у творах мистецтва – «чистих естетичних знаках» – ми маємо справу із цілісним соціальним поданням дійсності людиною, з не просто з естетичними цінностями, але завдяки саме їм, не тільки комплексом цінностей, але й із цілісною картиною світу. Проте, на відміну від теоретичної функції, де так само відбувається спроба створити сумарний та об'єднуючий образ реальності, в естетичному знаку ми зустрічаємо не просто цілісну картину світу – для естетичного знаку важливо й відношення до цілісного образу дійсності. І якщо для безпосередньої діяльності у вигляді теоретичної та практичної функцій знак тільки функці-

ональне знаряддя, засіб для впливу на безпосередні об'єкти, то, за Мукаржовським, для естетичної функції саме естетичний знак – безпосередній об'єкт. А як безпосередній об'єкт «естетичний знак... проектує відношення суб'єкта, реалізоване в побудові знака, у дійсність як її загальний закон, не втрачаючи при цьому своєї самостійності. Естетичний знак проявляє свою самостійність, завжди вказуючи на дійсність як ціле» [9]. Саме тому естетичний знак може бути або сприйнятий, або відкинутий, його цілісний вплив не може бути обмежено яким-небудь іншим знаком, тоді як один теоретичний знак (поняття), що означає частину дійсності, завжди співіснує з іншими теоретичними знаками, що обмежують його. Отже, естетичний знак – це знак-об'єкт, але «він не впливає на дійсність, а проектується в неї» [там само]. Річ як естетичний знак «виявляє, дає відчуті людині відношення між нею та дійсністю» [6, 125], розкриває її як багатобічну і багатоаспектну.

Із цього виходить, що цілісна проекція на основі полісемантичної предметно-структурно-значеннєвої невизначеності стосовно предметних відносин є особливістю естетичного знака. Але як з'єднуються цілісна проекція й полісемантика в естетичному знаку, якщо вони, як виявляється, є різнорівневими явищами, якщо навіть не протилежними: множинність значень знака постійно відволікають від єдності його форми та зосередженість на єдності форми знака повинна бути на користь інваріативності? Мукаржовський поєднує ці два фактори естетичного знака, коли постулює особливу модифікацію речі або акту (свідомості, діяльності) естетичною функцією, завдяки якій виникає «автономний знак, звільнений від однозначного зв'язку з дійсністю, на яку він вказує, і із суб'єктом, від якого він виходить або до якого він спрямований» [7, 328]. Саме тут ми виявляємо діалектичне заперечення комунікативної сутності знака, тому що твір мистецтва як чистий естетичний знак «навіть у тому випадку, коли він щось повідомляє, не має значення повідомлення» [7]. Так само й цілісна проекція естетичного знака в дійсності має особливий характер, він, на відміну від службових знаків, «знак самодостатній і навіть самоцільний» [7].

Найголовнішим уточненням, що остаточно визначає сутність естетичного знака, за Мукаржовським, є його зауваження, що естетична функція не є досить визначальною для значеннєвої єдності естетичного знаку при всьому своєму домінуванні; для значеннєвої наповненості естетичному знаку необхідні позаестетичні функції, які й дають йому зв'язок з дійсністю. В естетичному знаку роль естетичної функції стосовно інших функцій зводиться до того, що вона «заважає якій би то не було з інших функцій знайти пануюче положення та пристосувати внутрішню організацію речі, тобто художнього твору, до того, щоб вона однозначно переслідувала одну-єдину мету» [7, 329]. Естетична функція як структурна єдність формальних елементів служить противагою, завдяки якій автономність естетичного знаку поєднує і його цілісну форму проектування, і його семантичну щільність.

Ми бачимо, що й естетична функція, й естетична цінність (отже, й естетична норма, яка нерозривно пов'язана з ними, особливо із цінністю) – сигніфікативні утворення. Саме тому Мукаржовський і говорить про автономність чистого естетичного знака – він автономний, але лише як знак, це знакова, а не онтологічна автономність. І саме тому естетична цінність при всій своїй індивідуальній спрямованості в першу чергу носить соціальний характер – вона є знаковим утворенням, а знак – завжди соціальний, він поєднує в собі як індивідуальні очікування (індивідуальні денотати та конотати), так і загальні умови відносин (соціальні тезауруси, чії граматики дають загальні моделі денотаций та конотаций), від чого твір мистецтва (або естетична річ) – це завжди соціальний факт. Естетична цінність – це той бік естетичного знака, що служить тим, що Мукаржовський у відношенні до соціуму визначає як «естетичний об'єкт», що перебуває в суспільній свідомості в цілому – це естетична цінність у всій її реалізації, соціальне здійснення естетичної цінності. Це бік, який фундає естетичний знак, тоді як зовнішній твір-річ – почуттєвий символ-річ, який конституйований матеріалом [8, 197]. Але цінність ця неможлива без цієї речі-символу, більше того, лише через ці речі-символи вона себе здійснює та існує, лише через ці символи-речі як сингулярні стани ми можемо зустрітися із цією цінністю, більше того, навіть через окремі елементи цієї речі вона просвічує.

Отже, естетичний знак постає у трьох вимірах, які необхідні для його існування – вимірі естетичної функції діяльності як інтенсифікації дійсності в соціальному полі діянь людини, вимірі естетичної норми як стабілізованого засобу кодифікування елементів в конфігурацію естетичного знака та вимірі естетичної цінності як безпосередньої структури знакового виявлення естетичних процесів в модусі співпереживання.

Позиція Мукаржовського відрізняється внутрішньою цілісністю, його важко критикувати за суперечливі моменти концепції, тому що він указує на основний позитивний фактор естетичного процесу в семіотичній структурі, що звичайно ігнорується семіотиками: він підкреслює соціальність естетичного знака, соціальну чуттєвість, з якої він взаємодіє, і яка регулюється референтом естетичного знака – естетичною цінністю, виділяє соціальну тканину, в яку він поміщений та в якій він діє. Він не зводить естетичне до комунікації, а відстоює її автономні права, але не гіпертрофує їх до універсальної всезагальності. Більше того, для Мукаржовського всі речі дійсності, що оточує людину, можуть

бути піддані дії естетичної функції та перетворитися в естетичний знак. На жаль, саме художній твір виступає для Мукаржовського чистим естетичним знаком, принципом естетичного знака взагалі. Він не намагається виявити інші види естетичної сигніфікації, зводячи спрямованість модифікації предметів діяльності до естетичного принципу як до художнього твору, але (і це великий плюс) не зводить до неї естетичні модифікації повністю.

Яким чином ідеї Мукаржовського цінні для концепту естетичного знака, для моделювання його загальних рис? По-перше, ми можемо визначати естетичний знак як: а) знаковий функтор діяльності, завдяки якому відбувається виділення речі в сингулярну площину не за допомогою утилітарних образів, а за допомогою самоцільної предметності (але це треба розуміти лише як знакову самоцільність), б) який спрямований на соціальне проектування значимостей у семантично-структурно-предметних варіаціях виробництва речей в) та спрямований на цілісну форму речі в її нерозривному зв'язку з матеріалом речі та формальних елементів (субзнаками).

По-друге, ми можемо виділити в ньому: а) чуттєво-емоційний комплекс, узятий у рамках соціології емоцій, а не індивідуальних реакцій; б) значеннєві фактори, які є не змістовними, а формальними; в) антропологічний контекст, що визначає константні та конститутивні фактори впливу естетичного знака на емоції та смисли; г) соціальний контекст, в якому формуються чуттєво-емоційний комплекс та значеннєві фактори, точніше, формується та чи інша стратифікаційна матриця виробництва та впливу естетичного знака.

По-третє, слідом за Мукаржовським ми можемо трактувати естетичний знак як особливу річ із естетичною функцією (а не як повідомлення з естетичною функцією). Але чи треба вважати художній твір чистим естетичним знаком? Звичайно, чистим естетичним знаком як художнім твором можна вважати річ із найбільш інтенсивними естетичною функцією, естетичною нормою та естетичною цінністю, але в самого Мукаржовського ми бачимо постулювання постійної динаміки та метаморфоз естетосфери, всередині якої межі естетичного та позаестетичного досить розмиті, тобто навряд чи можна реально говорити про такі вічні та універсальні чисті естетичні знаки. Тому художні твори треба вважати лише одним з видів знакової системи естетичного типу, аж ніяк не з домінуючим статусом у плані естетичного досвіду, тому що в мистецтві фундуєча роль приділяється наративності, а не естетичному знаку, що скоріше в ньому виконує роль корпусу, який стримує та орієнтує інтерпретанти на не ідеологічну оцінку, а на фундатор судження смаку в першу чергу.

Література

1. Барт Р. Воображение знака // Избранные работы: семиотика: поэтика. – М.: Прогресс, 1989 – С. 246-252.
2. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: Монография. Вологда, 1999. – 508 с.
3. Иванов Вяч. Очерки по предыстории и истории семиотики. // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – С. 605–812.
4. Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 17-246.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 287-372.
6. Мукаржовский Я. Значение эстетики // ИЭТИ. – С. 121-135.
7. Мукаржовский Я. Искусство // ИЭТИ. – С. 327-356.
8. Мукаржовский Я. Искусство как семиологический факт // ИЭТИ. – С. 190-198.
9. Мукаржовский Я. Место эстетической функции среди прочих функций // ИЭТИ. – М.: Искусство, 1994. – С. 142-162.
10. Мукаржовский Я. Может ли эстетическая ценность в искусстве иметь всеобщее значение? // ИЭТИ. – С. 171-186.
11. Мукаржовский Я. Эстетическая норма // ИЭТИ. – С. 162-171.
12. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994 (далее – ИЭТИ). – С. 35-121.
13. Успенский Б. Поэтика композиции // Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 9- 219.
14. Успенский Б. Семиотика иконы // Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 220-294.
15. Morris Ch. W. Esthetics and the Theory of Sign // The Journal of Unified Science (Erkenntnis) – 1939 – VIII. – № 1-3 – P. 131-150.
16. Morris Ch. W. Science, Art and Technology // Kenyon Review – 1939 – I – P. 409-423.
17. Morris Ch., Daniel J. Hamilton. Aesthetics, Signs and Icons // Philosophy and Phenomenological Research – 1965 – Vol. 25 – No. 3 – P. 356-364.

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ «ВІТРУВІАНСЬКОЇ ЛЮДИНИ» ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ: ЕКЗОТЕРИЧНО-ФІЛОСОФСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ

Аналіз «Вітрувіанської людини» Леонардо да Вінчі та її філософсько-екзотеричної основ, як важливий погляд на місце і значення людини в світовій світобудові (Всесвіті).

Ключові слова: синестезія, перфекціонізм, «Вітрувіанська людина», «Божественна пропорція», гуманізм, антропоцентризм, екзотерика.

Analysis of «Vitruvian man» by Leonardo da Vinci, and its philosophical-exoteric basis, as important influence on understanding of place of man, and his value in the universe of the world (the universe).

Key words: synesthesia, humanism, perfectionism, «Vitruvian man», «The God's proportion», anthropocentrism, exoteric.

Творчість є найголовнішим проявом глибинної сутності людини, її справжнього призначення, тож без творчості людина не може жити. Тож феномен творчості та творців стає об'єктом дослідження багатьох мислителів та психологів. Видатний російський філософ М. Бердяєв в одній з своїх основних робіт – «Смисл творчості» (1916 г.), говорить про те, що людину можна порівняти із самим Богом, вона є не як співробітник останнього, а як дійсний творець, рівний Богові.

Таким творцем в історії людства став Леонардо да Вінчі. «... Ймовірно, найуніверсальніший геній у всій історії людства, багато в чому заклав основи сучасної ботаніки, анатомії, геології, біології, фізики, механіки, астрономії, образотворчого мистецтва, архітектури. Явив собою зразок ренесансної особистості, Леонардо був максимально «повною» людиною – тобто людиною, яка пристрасно долучається до істини» [2, 3]. Крім того, Леонардо да Вінчі – особистість, яка виткана з протилежностей.

Окремі дослідники-психологи, як, наприклад, автор книги «How to Think Like Leonardo da Vinci: Seven Steps to Genius Every Day» Майкл Д. Гелб стверджує, що видатний геній був синестетом (синестезія, від грец. *Synaesthesia*) – людиною, в якій процес отримання сенсорних відчуттів відбувається паралельно. Наприклад, музику можна сприймати як зоровий образ чи колір. Особливо цей процес досконально втілювався в образотворчій діяльності видатного живописця. Проте головними його супутниками в житті були перфекціонізм (від фр. *perfectionnisme* – сформоване вихованням середовища та надмірне прагнення індивіда до досконалості в діях, справах, поведінці) та повільність. Якщо перше ставало стимулом для виникнення нових ідей і створення наукових відкриттів, то друге було стопором в творчій діяльності винахідника.

Незважаючи на це, Леонардо да Вінчі досяг всього, чого бажав. Усе своє життя він називав себе *uomo senza lettere*, що означало «людина невчена». Але він мав на увазі словесну, університетсько-гуманістичну освіченість, і все життя займався самоосвітою, був неймовірно начитаним і частіше говорив про себе як про *discepolo della esperienza*, тобто «учень досвіду».

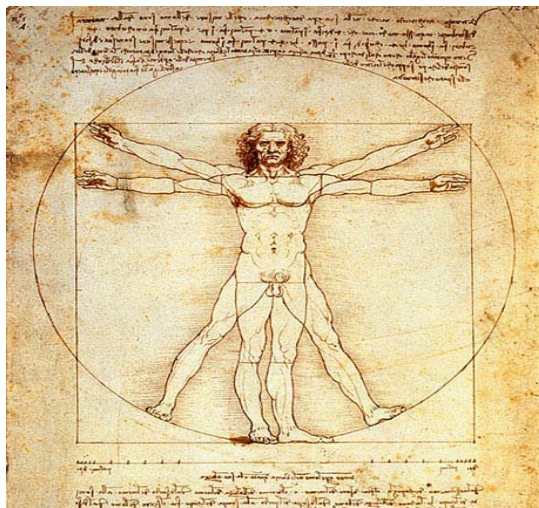
Неможливо зрозуміти феномен да Вінчі та секрети його творчості не маючи уявлення про епоху, в якій йому довелося жити. За добу Ренесансу (Леонардо та інші історики-мистецтвознавці використовували слово *rinascita* – *відродження*, щоб підкреслити, як мистецтво того часу прийшло на заміну готичної та візантійської традиції) посилювалися інтереси до ідей і спадщини античності, з'явилися нові стилі в живописі, скульптурі, архітектурі, змінилися погляди на місце людини в світі, виникає гуманістичний світогляд.

Концепція гуманізму, одне з найголовніших напрямків філософської думки в Італії епохи Відродження, переважала з XV до середини XVII століть. При цьому гуманізм не обмежувався філософією, це було цілісне світобачення. Якщо церква сповідувала аскетизм та пасивне прийняття своєї долі, гуманістична етика проповідувала право людини жити так, як вона хоче, відповідно до даних природою потреб і схильностей. Під впливом гуманізму формувалася новий тип ідеальної особистості – творчої, гармонійної, вільної. «Цей принцип, визначений як ренесансний антропоцентризм, полягав у стихійному самоствердженні людської особистості, аж до самообожествління, самоствердженні безпосередньо творчому, сутнісному людському, що відповідає родовій сутності людини...» [1, 64].

Видатні живописці, скульптори доби Відродження були в пошуках ідеальної людини. Як і стародавні греки, в зображенні людського тіла вони прагнули досягти ідеальної форми і пропорції,

застосовували контрапост для додання фігурам реалістичності. Леонардо да Вінчі таку ідеальну людину відобразив у видатному графічному малюнку-ескізі «Вітрувіанська людина» (приблизно 1490 р.)

Завдяки загальноєвропейській популяризації знань, а саме появі книгодрукарень за часів Іоганна Гутенберга (1394 – 1468), розпочався процес розповсюдження ідей та напрямків тогочасної філософської та наукової думки. Звідси деякі графічні малюнки та ескізи Леонардо да Вінчі з'явилися у відповідних виданнях – наприклад, в книзі Лука Пачолі (1445 – 1509) «Божественна пропорція» (*De divina proportione*), 1509 р. В цьому ж виданні з'явилася «Вітрувіанська людина» Леонардо да Вінчі [мал. 1].



Мал. 1

Малюнок створювався як ілюстрація для книги, присвяченої працям Марка Вітрувія Поліона (II пол. I ст. до н.е.), видатного римського архітектора та інженера, автора трактату «Десять книг про архітектуру» (*De architectura*), в якій розглянуті містобудівні, інженерно-технічні та художні питання, а також узагальнений досвід грецького і римського зодчества.

На ньому зображена оголена чоловіча фігура в двох накладених одна на одну позиціях, з розведеними в сторони кінцівками. Навколо фігури зображені коло і квадрат, які описані руками і ногами. Малюнок-ескіз та пояснення до нього іноді називають канонічними пропорціями, або «Пропорція людини». При дослідженні малюнка можна помітити, що комбінація рук та ніг, в дійсності, складають чотири різноманітних пози. І хоча при зміні поз здається, що центр фігури рухається, насправді пуп людини, який є центром, залишається нерухомим. Згодом за цією методикою видатний французький архітектор і теоретик архітектури Ле Корбюз'є (1887 – 1965) склав свою шкалу пропорціональності, яка мала вплив на естетику архітектури XX ст.

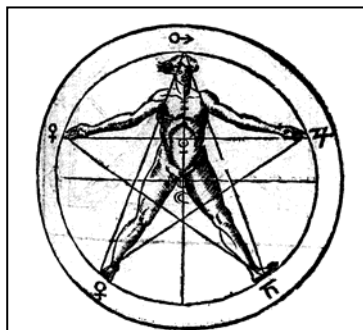
Малюнок був написаний пером, чорнилами та аквареллю за допомогою металевого олівця. Розмір ескізу 34,3 x 24,5 сантиметрів. Сьогодні він знаходиться в колекції *Gallerie dell'Accademia* у Венеції (Італія), експонується дуже рідко, адже цей експонат дійсно унікальний і цінний як витвір мистецтва, так і предмет наукового дослідження.

Відповідно до супровідних записів Леонардо да Вінчі, малюнок було створено для геометричних досліджень пропорцій (чоловічого) людського тіла на основі трактату Вітрувія. Текст на малюнку: «*Vetruvio architetto mette nelle sue opera d'architettura che le misure dell'omo...*», що в перекладі з латинської: «*Архітектор Вітрувій заклав в своїй архітектурі виміри людини...*» передує опису співвідношень між різними частинами тіла. Взагалі в трактаті філософа та дослідника Вітрувія пропорції людського тіла ставали основою всіх архітектурних пропорцій.

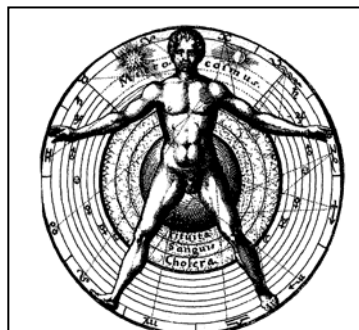
Відомо, що до образу вітрувіанської людини зверталися видатні вчені та дослідники минулого. Нижче наведені малюнки вчених доби Відродження, які під впливом ренесансних ідей гуманізму намагалися знайти пропорції ідеального людського тіла [мал. 2,3,4].

Повторне відкриття математичних пропорцій людського тіла в XV ст. стало одним з найвеличніших досягнень. Недаремно давньогрецькі, давньоримські, а й згодом скульптори ренесансної доби, слідуючи традиції ідеально складеного та гармонійно розвинутого тіла людини, створювали видатні шедеври своєї епохи: «Афіна Парфенос», «Зевс Олімпійський», Фідія, «Афродіта Книдська», «Гермес с немовлям» Праксителя, «Вакханка», «Менада» Скопаса, «Давид» Веррокьо та Мікеланджело. Рене-

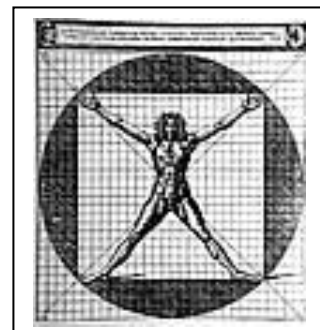
сансна скульптура стала прямим уособленням антропоцентризму тих часів. Полягала вона у процесі матеріалізації обличчя людини-перетворювача. Вищеназвані скульптури є свідченням цього явища (феномена).



Мал. 2. Пропорції людського тіла.
Генріх Корнелій Агріппа (1486-1535)
“Окультна філософія”, 1533 р.



Мал. 3. Пропорції людського тіла.
Роберт Фладд (1574-1637)
З його книги “Utrisque cosmic... historia”, 1617 р.



Мал. 4. Пропорції людського тіла.
Цезаре Цезариано Cesare Cesariano, 1483-1543

Головна ідея зодчих італійського Відродження – це образ центричної, купольної споруди циркульної форми, ізольованої, круглої будівлі, цілком гармонійного тіла та внутрішнього простору. Свого роду – це втілення засобами архітектури образу особистості-мікрокосму, всесвітньорівної індивідуальності.

Типи храмів античної Греції

Мал. 5

Мал. 6 Пропорції людського тіла в гармонічних взаємовідносинах із конструкцією церкви.
Малюнок Франческо Джорджі

Співвідношення людського антропоцентризму з будівничими формами католицьких храмів та соборів, безперечно, яскраво зображено на схемах [мал. 5,6]. Аналізуючи елементи античних храмів та соборів середніх віків, можна знайти символи, що зображують склад будови Всесвіту та місце в ньому самої людини. Якщо звернути увагу на план католицької церкви, то в її план-схему можна вписати людину [мал. 6].

Отже, за своєю суттю малюнок з зображенням вітрувіанського чоловіка частіше використовується як символ внутрішньої симетрії людського тіла та Всесвіту в цілому. Крім цього, «Вітрувіанська людина» відображає спробу будь-якого майстра співвіднести людину з природою, а може, й піднести її над останньою. Широковідомо, що Леонардо да Вінчі розглядав людське тіло як віддзеркалення Всесвіту, «космографію мікрокосма» та був переконаний, що воно функціонує за його законами. В цьому графічному ескізі приховані глибокі символічні значення. Наприклад, квадрат може трактуватися як матеріальна оболонка буття людини, а коло являє собою духовну основу, тоді як точки дотику геометричних фігур між собою із тілом можна розглядати як зв'язок двох початків (основ) людського існування. Безумовно,

цей малюнок має велике значення не тільки для розрахункових геометрично-математичних задач, а й для філософських досліджень.

«Вітрувіанська людина» Леонардо да Вінчі є символом гуманістичного антропоцентризму, згідно з яким людина є центром та вищою метою всієї світобудови. Відповідно, вперше в історії людства (крім античності) в людині при всій своїй повноті розкривається її природа і призначення творця (а не творіння, як було за часів середньовіччя). Бути Людиною в часи Відродження означало бути Художником (творцем). Саме в цьому полягає глибинна основа ренесансного ідеалу всебічно розвиненої особистості (*uomo universale*) та людини доблесної (*uomo virtuoso*). Образ Великого Художника, Бога-майстра (*Summus artifex, Deus artifex*) – значимі метафори Ренесансу. Релігійно-філософська свідомість Відродження, її переосмислений неоплатонізм сповнені натхненням самоутвердження людини, яка відчуває себе одночасно осередком духовності, творячи красу природи, та вінцем грандіозної історичної ланки світової культури.

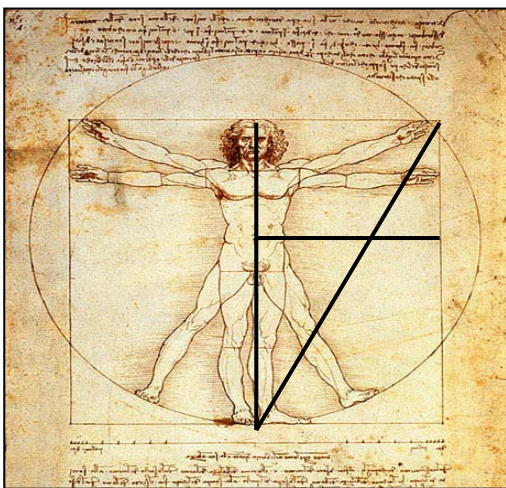
Тож гуманістична концепція антропоцентризму, що закладена в наведеному малюнку, не виникла на порожньому місці, вона має основу набагато твердшу та глибшу, ніж історичні факти (економічні, політичні, геополітичні, соціальні, географічні, правові, духовні) стосовно передумов виникнення ренесансної традиції.

Парадокс Леонардо, вченого-художника і художника-вченого, полягає в тому, що в основу як своєї художності, так і наукового методу, він вкладає ідеальний максимум, безпосередньо втілений в окремому, у конкретному. Його художній ідеал – це людина як межа органічної природної досконалості, осмисленої як прекрасне, яка не втратила при цьому натуральності (природності). Леонардо да Вінчі намагається за допомогою своїх малюнків зображенням окремих людей, і зокрема «Вітрувіанською людиною», піднести ренесансний сконструйований ідеалізований світ як безпосереднє бачення його в людині.

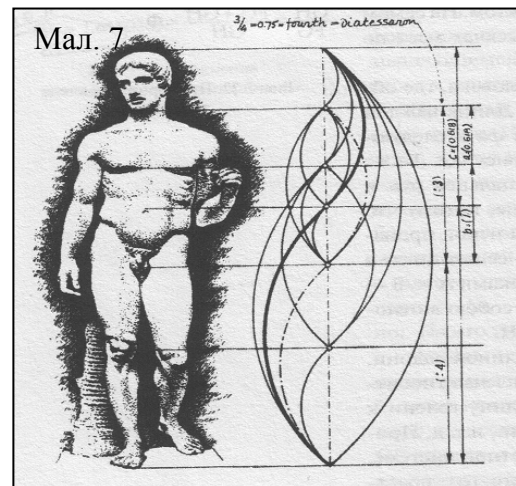
Останнє твердження звертає увагу на екзотеричність (*екзотеричний* – від грец. *eksoterikos* – зовнішній, зрозумілий усім, нетаємний) свого викладення. Адже математична пропорційність, співвідносячись до людського тіла, створюючи при цьому ідеальну структуру людини, вказує на закладені закони світобудови (Всесвіту).

Вивчаючи цілісність ідеальної структури людини, вчені знайшли точну пропорцію, яка повторюється в усіх предметах, починаючи з морських черепашок і закінчуючи єгипетськими пірамідами, Парфеноном і картинами Леонардо да Вінчі. Ця пропорція дістала назву – *золоте січення, божественна пропорція, золота середина, та пропорція Фібоначі*. В цифровому еквіваленті вона складає $1:1,61803399\dots$, де число $1,618\dots$ відоме як ϕ (ϕ): дослідження показали, що привабливі люди мали ідеальну пропорцію між носом і губами $1:1,618$. Ось деякі місця в тілі людини, де виявляється пропорція ϕ . Довжина кожної фаланги пальця знаходиться в пропорції ϕ до наступної фаланги; якщо співвіднести довжину передпліччя з довжиною долоні, то отримаємо пропорцію ϕ . Пропорція ϕ спостерігається у всій скелетній системі та всього людського тіла взагалі.

Леонардо да Вінчі обчислив, що якщо намалювати квадрат навколо тіла, потім провести діагональ від ступнів до пальців руки, потім провести паралельну горизонтальну лінію від пупка до сторони квадрата, то ця горизонтальна лінія перетне діагональ точно в пропорції ϕ [мал. 6]. Навіть в стародавньогрецькій скульптурі, яка стала яскравим відображенням ідеї антропоцентризму в античні часи, також була закладена пропорція ϕ , як, наприклад, в статуї списника Дорифора, наочно представленій з розрахунковими рішеннями в книзі Д. Мельхіседека «Стародавня таємниця Квітки Життя» [мал. 7]

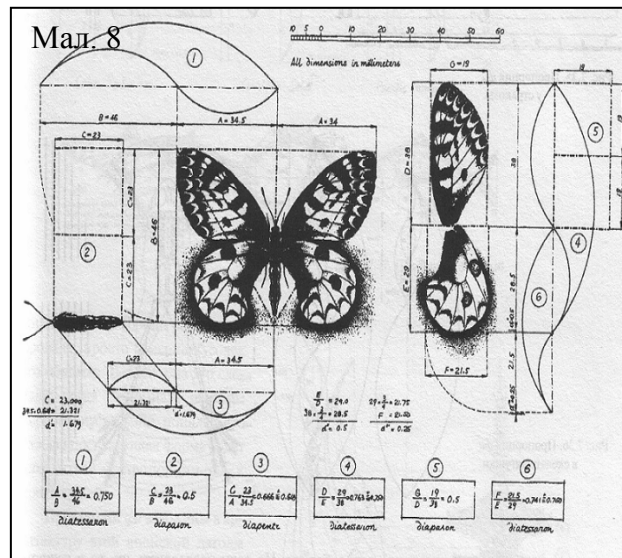


Мал. 6



Мал. 7

«Математика пропорцій проходить не лише крізь життя людини, але й крізь спектор відомих органічних структур»



Отже, при створенні свого графічного малюнку «Вітрувіанська людина», Леонардо да Вінчі закладав в ньому споконвічні геометрично-математичні закони побудови всього суцього на землі. Звідси божественна пропорція (золоте січення) пропорція ϕ , яка була відома ще в стародавні часи, а згодом стала основою у побудові основних законів створення скульптурних композицій та архітектурних будівель. Згадати хоча б визначне творіння куполів Флорентійського собору, зодчого Філіпо Брунелески (1377-1446), в якому вперше вдалося з'єднати точний розрахунок, геометричні пропорції, а саме, пропорцію ϕ та пафос мистецтва Ренесансу.

Схематично (безпосередньо за антропоцентричною ідеєю), людина в цьому навколишньому світі займає центральне місце і паралельно є мініатюрною схемою будови величезного Всесвіту. Розшифрувати таку за побудовою чудернацьку схему можна лише тільки тоді, коли знаєш закони та принципи цієї божественної пропорції.

Таким чином, аналізуючи пропорційно-структуроване тіло людини (яке виміряне за допомогою пропорції Фібоначі), чи будь-якої живої істоти на землі, можна зробити висновок, що все живе на нашій планеті не тільки підкоряється законам руху та тяжіння, а й щільно побудоване за допомогою розрахункової задачі. Людина є яскравим прикладом своєї досконалої природи пропорційної краси, і недаремно стає, на сьогодні, предметом багатьох досліджень, починаючи з фізико-математичних дисциплін та закінчуючи гуманітарно-філософськими науками.

Література

1. Баткин Л. М. Ренессанс и утопия // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. – С. 561.
2. Да Винчи // Художественная галерея. Полное собрание работ всемирно известных художников. – № 2, 2007. – С. 3.
3. Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто. М., 1975. – С. 22-34.
4. Друнвало М. Древняя тайна Цветка Жизни. Т. 1. – М., 2005. – 304 с.
5. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. – С. 46.
6. Ротенберг Е. И. Памятники мирового искусства. Западноевропейское искусство XVII века. М., – 1971. С. – 33-43.
7. Leonardo Art and Science. Guinti Editore S.p.A., Firenze-Milano – 2000.
8. www.wikipedia.ru/vitruvian_man

**УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ
СУЧАСНОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ОСВІТИ**

В статті аналізуються проблеми культурної політики України, загальноцивілізаційні та етнонаціональні тенденції в межах культурної політики крізь призму освітянських процесів, становлення нової європейської моделі національної освіти, приєднання України до Болонської системи освіти та проблеми, пов'язані з цим.

Ключові слова: культурна політика, освіта, Болонський процес.

The problems of Ukrainian cultural politics, general civilization and ethnical tendencies into cultural politics are analyzed into the article under the point of view of educational processes, establishment of new European model of national education, integration of Ukraine into Bologna educational system and other connected problems.

Key words: cultural politics, education, Bologna process.

Актуальність філософського аналізу освітнього потенціалу культурної політики обумовлена складною динамікою соціокультурних процесів сьогодення. Адже науково-технічний і соціальний потенціал України залежить від людського розвитку, а тому пріоритетом для країни є становлення освіти як процесу формування «соціального капіталу» (П. Бурдьє). Його формування на порозі третього тисячоліття не може більше бути стихійним процесом, а має стати стратегією розвитку культурної політики. XXI століття ставить принципово інноваційні завдання в усіх сферах життєдіяльності людини і суспільства. Тому перед людиною, а значить, і перед освітою – інституцією культури, що формує людину, постають небачені раніше вимоги, але в той самий час створюються для них і нові перспективи вирішення. З цим пов'язані спроби сучасних мислителів і освітян, соціологів і політологів, філософів та науковців узагальнити основні загальноцивілізаційні тенденції, які будуть суттєво впливати на майбутнє і якими визначатимуться ті історичні виклики, яким має відповідати сучасна людина і освіта.

Серед таких загальноосвітніх тенденцій виділяють глобалізаційний тип інтеграції світової спільноти, яка, елімінуючи межі та кордони, неупинно крокує до утворення єдиного економічного та інформаційного простору, до зміцнення взаємозалежності соціально-економічних систем і суспільних відносин різних країн світу, вкрай загострюючи конкуренцію між державами. Це тип інтеграції, що характеризується переходом людства від індустріальних до науково-інформаційних технологій, які визначаються станом наукового потенціалу країни та мають враховувати людський фактор.

Розробка освітньої проблематики культурної політики також є актуальною з огляду на орієнтацію нашої держави на інтеграцію до європейської системи освіти. Інтеграційні процеси зумовлюють необхідність імплементації міжнародних освітніх стандартів у структуру вітчизняної освіти, зокрема приведення правових актів України з питань культури та освіти у відповідність до міжнародних вимог.

Культурна політика та її освітній потенціал ще не стали предметом спеціального дослідження у вітчизняних філософів, культурологів, політологів, правознавців. Її чинники досліджувались, передусім, у зарубіжних філософів – П. Бурдьє, Е. Еверіта, К. Карнейро, Ч. Лендрі, С. Манді, К. Манхейма, Ф. Матарассо, А. Перотті, Л. Уайта, А. Флієра.

Філософія освіти, її соціокультурні, теоретико-методологічні, історико-концептуальні виміри досліджуються такими вітчизняними дослідниками, як В.П. Андрущенко, М.С. Конох, В.Г. Скотний, Л. Губерський, Ю. Терещенко та ін.

Структурна реформа вітчизняної вищої освіти в глобалізованому світі здійснюється через входження України в Болонський процес. Проблеми адаптації вищої освіти України до європейських стандартів і принципів розглядаються багатьма зарубіжними і вітчизняними авторами, серед яких В.І. Байденко, В.С. Журавський, М.З. Згуровський, З.І. Тимошенко, О.І. Козаченко, А.М. Греков, І.Г. Оніщенко, Ю.І. Гапон, В.П. Бех, Ю.Л. Малиновський, С.М. Ніколаєнко, В.Ф. Орлов, Б.Г. Чижевський та ін. Процес входження вищої освіти України в освітній та науковий простір Європи, здійснення модернізації освітньої діяльності у контексті відповідних інтеграційних вимог, серед яких обов'язковою вважається наявність внутрішніх та зовнішніх державних і громадських систем контролю за якістю освіти, основні етапи формування та впровадження принципів Болонського процесу, завдання та шляхи адаптації до нього вищої освіти України вивчають також В.Г. Кремінь, М.Ф. Степко, Я.Я. Болюбаш, К.М. Левківський, В.Д. Шинкарук, В.В. Грубінко, І.І. Бабин, В.М. Бобик та ін. Кредитно-

модульну систему організації навчального процесу і умови її запровадження досліджують І.В. Мороз, П.І. Сікорський, Л.Л. Товажнянський, Є.І. Сокол, Б.В. Кліменко та ін. Завданням нашого дослідження є аналіз взаємодії культурної політики та моделі вищої освіти в Україні, а також визначення впливу на них глобалізаційних тенденцій.

Початок розбудови незалежної Української держави призвів до демонтажу радянської системи освіти, реідеологізації вітчизняної освітньої моделі, широкого впровадження в життя демократичних важелів управління суспільством та освітою, що відкрило шлях формуванню національної моделі останньої. Вхідження України в глобалізаційний простір впливає на її освітню практику та культурну політику. Складності освітньої ситуації в епоху глобалізації відзначає провідний український вчений В. Андрущенко: «Особливо гостро сьогодні постають проблеми розвитку вищої освіти. Прикро, але факт: більшість вузів держави до ефективної роботи в умовах глобалізації, до реалізації нової моделі фахівця виявились не підготовленими. Звичайно, в Україні є вузи, рівень яких не поступається провідним зарубіжним університетам, а іноді – значно переважає їхні показники. Однак цього аргументу сьогодні замало. Негаразди в системі вищої освіти все ще глибокі. Розробка, всебічне обговорення і ухвала національної доктрини розвитку освіти України у XXI столітті – перший крок на шляху приведення нашої системи освіти у відповідність до викликів глобалізації. Другим кроком має стати поетапна імплементація доктрини, третім – визнання європейською і світовою спільнотою вітчизняної освіти як самодостатньої і конкурентоспроможної. За нашими підрахунками, вирішення цих завдань потребує приблизно чверть століття» [1].

Специфікою вітчизняної ситуації є приєднання до світових глобалізаційних структур через процеси євроінтеграції. На сучасному етапі існування незалежної України її розвиток визначається у загальноєвропейському контексті з орієнтацією на фундаментальні цінності західної культури: парламентаризм, права людини, права національних меншин, лібералізацію, свободу пересування, свободу отримання освіти будь-якого рівня, що є невід'ємною частиною демократичного суспільства.

Для України європейська інтеграція – це входження до спільноти європейських народів, повернення до європейських політичних і культурних традицій. Як свідомий суспільний вибір, перспектива європейської інтеграції – це вагомий стимул для успіху економічної і політичної трансформації, що може стати основою національної консолідації. Європейська інтеграція стає ключовою ланкою відкриття України світом, переходу до відкритого демократичного суспільства [3, 4].

Обраний напрямок інтеграції пов'язаний, в першу чергу, із бажанням України належати до Європи не лише географічно. Цьому, в значній мірі, сприяло розширення ЄС, яке відбувалося 1 травня 2004 року і призвело до змін географічних, політичних та економічних, умов його співпраці з Україною в рамках європейської політики сусідства. Україна та ЄС погодилися інтенсифікувати політичні, безпекові, економічні та культурні відносини, включаючи транскордонне співробітництво. Швидкість прогресу повністю залежить від України та конкретних досягнень у виконанні зобов'язань щодо спільних цінностей [3, 1].

Саме тому з метою реалізації стратегічного курсу України на інтеграцію до Європейського Союзу, забезпечення всебічного її входження у європейський політичний, економічний і правовий простір та створення передумов для набуття Україною членства у ЄС Указом Президента України була затверджена «Стратегія інтеграції України до Європейського Союзу», в якій основними напрямками культурно-освітньої і науково-технічної інтеграції визначено впровадження європейських норм і стандартів в першу чергу в галузі освіти, науки і техніки, поширення власних культурних і науково-технічних здобутків у ЄС [3, 4].

Модернізація парадигми освіти відбувається за рахунок залучення її до глобальних світових структур, націленість на визнання вітчизняної моделі культури цими структурами, в тому числі й її освітнього інваріанта. В Україні, як і в інших розвинених європейських державах, вища освіта визнана однією з провідних галузей розвитку суспільства. Тому поряд з такими напрямками євроінтеграції України, як адаптація українського законодавства до сучасної європейської системи права, економічної інтеграції та розвитку торговельних відносин між Україною та ЄС, політичною консолідацією та зміцненням демократії, було обрано напрямком на модернізацію системи вищої освіти шляхом її приєднання до Болонського процесу як одного з найактуальніших та пріоритетних засобів культурно-освітньої і науково-технічної інтеграції України.

Для більш глибокого розуміння основних напрямків реформування системи вищої освіти України розглянемо її структурні та управлінські аспекти, основні заходи, які були зроблені для реалізації положень Болонської декларації на прикладі сфери вищої школи в цілому та окремих вищих навчальних закладів зокрема.

Система освіти України формувалася багато років, і до отримання державою незалежності забезпечувала достатньо високий рівень підготовки фахівців для народного господарства. В процесі

становлення української державності при нестабільних соціально-економічних умовах і фактично новому структуруванні всього господарського комплексу України вдалося не тільки зберегти, а й розвинути за деякими показниками систему вищої освіти.

Структура сучасної вищої освіти України характеризується як національними особливостями, так і певними типовими для структури освіти розвинених країн рисами. Вона включає органи державного управління, мережу навчальних закладів різних типів, рівнів і форм власності, що реалізують відповідні освітні й освітньо-професійні програми, наукові, науково-методичні та методичні установи, що проводять наукові дослідження в інтересах освіти і методичне керівництво освітнім процесом, проектні та виробничі організації та підприємства, що забезпечують систему освіти дидактичними засобами, навчальною та методичною літературою.

В Україні в середині 90-х років було запроваджено ступеневу структуру підготовки фахівців, яка полягає у здобутті різних освітньо-кваліфікаційних рівнів на відповідних етапах (ступенях) вищої освіти (дод. А.3) [2, 98]. На основі цієї структури законодавчо в системі вищої освіти впроваджено три освітні рівні, які визначають ступінь сформованості інтелектуальних якостей особистості, достатніх для отримання відповідної кваліфікації: початкова вища освіта (2 – 3 роки) є достатньою для здобуття особою кваліфікації молодшого спеціаліста; базова вища освіта (3 – 4 роки) є достатньою для здобуття особою кваліфікації бакалавра; вища освіта (5 – 6 років) є достатньою для здобуття особою кваліфікації спеціаліста або магістра [4, 25].

Ступенева структура вищої освіти в Україні лише частково відповідає Болонській схемі, адже загально визнаними в Європі є ступені «бакалавра» та «магістра», а «молодшого спеціаліста» та проміжного між першим та другим рівнем ступеня «спеціаліста» там взагалі не існує. Що стосується третього рівня – аспірантури – то тут також існують деякі відмінності між назвами, змістом та термінами отримання відповідного ступеня: в Україні після 3 – 4 років навчання в разі успішного захисту дисертації аспірант отримує ступінь «кандидата наук». Отримання ж ступеня «доктора наук» взагалі не може бути окреслено певними часовими рамками, оскільки воно передбачає індивідуальні дослідження, які можуть тривати роками, тоді як визнаний в Європі ступінь «доктора філософії» за змістом фактично відповідає нашому «кандидатові наук». Йдеться про те, що існуюча система наукових ступенів і спеціальностей не відповідає визнаній в Європі системі, що ускладнює її розпізнавання та знижує мобільність українських викладачів та науковців в Європі. Мобільність же є важливою якісною особливістю глобального простору та передбачає вільне пересування студентів і викладачів між вищими навчальними закладами та державами.

Проте, впровадження ступеневої структури вищої освіти в Україні є достатньо формальним моментом, оскільки «для більшості університетів програми підготовки бакалавра і магістра – лише необов'язковий додаток до програми підготовки спеціаліста: бакалавр трактується як недовчений спеціаліст, а магістр як той самий спеціаліст (в усіх міністерських документах, принаймні, вони пишуться через кому)» [3]. Можна погодитись з українським дослідником В. Гусевим, що формальне введення нових освітньо-кваліфікаційних рівнів не спричинило якихось змін в самій концепції університетської освіти.

Якість вищої освіти в контексті Болонського процесу є основою створення європейського простору вищої освіти в контексті глобалізаційних процесів. Країни, які входять до цього простору, підтримують подальший розвиток гарантій якості на рівні навчальних закладів, національному та європейському рівнях. Вони наголошують на необхідності розвитку освітніх критеріїв та методологій для загального користування у сфері якості освіти [7, 9].

Система забезпечення якості вищої освіти в Україні відповідає вимогам Болонської декларації, оскільки існує на трьох рівнях: на рівні вищого навчального закладу; на державному рівні (державна та державно-громадська система контролю); на міжнародному (європейському) рівні. Система контролю на рівні вищого навчального закладу включає контроль якості навчального процесу (організацію, кадрове та дидактичне забезпечення), контроль якості підготовки фахівців (оцінювання знань, результати працевлаштування та подальшого кар'єрного росту). Державна та державно-громадська система забезпечення гарантій якості вищої освіти включає стандарти вищої освіти (державні стандарти, галузеві стандарти та стандарти вищої освіти ВНЗ); державний контроль якості (інспектування та державна атестація, що здійснюються Державною екзаменаційною комісією (ДЕК); державно-громадський контроль (ліцензування, акредитація) [6, 49].

Приєднання України до Болонського процесу поряд із удосконаленням державної системи оцінки якості освіти потребує більш широкої участі в роботі профільних міжнародних організацій, зокрема, у роботі Європейської мережі забезпечення якості вищої освіти (ENQA – European Network for Quality Assurance) з метою розробки спільних критеріїв та стандартів якості [5, 37].

За роки незалежності України вищі навчальні заклади отримали право формувати і здійснювати програми обміну студентів і персоналу при національних і зарубіжних університетах, а Міністерство освіти і науки України сприяє розвитку мобільності і навчанню студентів за кордоном як за системою грантів, так і за індивідуальними програмами. Зокрема, станом на 2002 р. понад 10 тисяч українських громадян навчалися за кордоном у рамках міжуніверситетських та міждержавних програм з 64 державами [5, 39]. Але недостатній рівень розпізнавання вітчизняної системи вищої освіти зовнішнім світом погіршує мобільність наших студентів, викладачів та науковців у межах європейського освітнього простору і ринку праці. Тому важливим завданням у цьому напрямку є визнання європейськими країнами кваліфікацій, що існують або будуть модифіковані в Україні найближчим часом [6, 51].

Підвищенню мобільності українських викладачів та студентів також сприятиме введення кредитно-модульної системи ECTS. У галузевих освітніх стандартах, затверджених Міністерством освіти і науки України, загальне навантаження включає аудиторну і самостійну роботу, а в деяких напрямках – і екзаменаційні сесії. Європейська ж система залікових одиниць відображає загальне навантаження студента, включаючи аудиторні заняття (лекції, лабораторні та практичні заняття, семінари), самостійну роботу, всі види робіт з перевірки знань, практику та підсумкову атестацію. За повний академічний рік стаціонарного навчання в системі ECTS нараховується 60 залікових одиниць, а за чотири роки їх кількість становитиме 240. Такий параметр можна було б взяти за основу для переведення в залікові одиниці й нормативів галузевого освітнього стандарту [8, 32].

Навчання протягом життя є невід'ємним елементом європейського простору вищої освіти. Система післядипломного навчання України, як основа забезпечення освіти протягом усього життя, включає навчальні заклади відомчого підпорядкування (інститути, курси, центри підвищення кваліфікації тощо) та підрозділи післядипломної освіти у вищих навчальних закладах. Вузкопрофільність відомчих навчальних закладів не дозволяє вирішити проблему безперервного навчання протягом життя через відсутність в них висококваліфікованих кадрів, недостатню спроможність забезпечення безперервної освіти, що базується на системі кредитів [6, 51]. Необхідним елементом сучасної системи освіти стає дистанційна форма навчання, яка дозволяє розробити більш гнучкий графік навчання.

В умовах глобалізації змінюється й традиційне обличчя університетів. Відповідно до Великої хартії університет є автономною установою, що сприяє, вивчає, оцінює та передає культуру за допомогою досліджень і навчання [6, 52]. Автономія університетів передбачає можливість самостійного визначення політики освітнього процесу, академічної структури і навчальних програм, що відповідають пріоритетним освітнім цілям. Важливою передумовою і складовою автономного існування університету є усвідомлення відповідальності університету перед суспільством, якому він покликаний чесно, кваліфіковано і самовіддано служити [11]. В Україні рівень автономії вищих навчальних закладів, який законодавчо визначається статусом та рівнем акредитації, нижчий, ніж серед провідних університетів Європи [6, 52].

Особливої уваги потребує фінансова автономія, оскільки глобалізація є процесом прагматично зорієнтованим. В Україні фінансування вищого навчального закладу державної власності здійснюється за рахунок коштів відповідних бюджетів центральних органів виконавчої влади, яким підпорядковані вищі навчальні заклади, відповідно до державного замовлення на підготовку, перепідготовку та підвищення кваліфікації кадрів. Діяльність вищих навчальних закладів, що фінансується з державного бюджету, може здійснюватись із залученням інших джерел фінансування, не заборонених законом [4], основним з яких є набір студентів на платне навчання. Ці кошти, в першу чергу, спрямовані на оплату праці та матеріальне стимулювання професорсько-викладацького складу.

Проте чинне податкове законодавство та статус неприбуткової організації роблять недосяжними для університетів цілий ряд інших важливих джерел фінансування. Законодавчо повинна бути створена сприятлива атмосфера для урізноманітнення джерел фінансування вищої освіти, що при дотриманні належної якості освітніх послуг сприятиме як залученню інвестицій від бізнесових структур, так і створенню різноманітних урядових програм фінансування науково-дослідницьких та освітніх проектів. Кошти, виділені державою на розвиток науки і освіти, мають розподілятися прозоро і на конкурсній основі, включно зі створенням рівних і справедливих умов для участі у цьому конкурсі державних і приватних ВНЗ. Фінансова незалежність університетів передбачає формування культури соціальної корпоративної солідарності, коли бізнес бере на себе частку відповідальності за розвиток і стан освіти і науки [12].

Взагалі, Болонський процес як структурне реформування вищої освіти, потребує від України не просто поверхневих, «косметичних» перетворень шляхом заміни одного елемента на інший, а дійсно структурної модернізації вищої школи та системи її управління. Важливо враховувати той

факт, що Україна є частиною пострадянського простору, тому приєднання до європейського освітньої системи потребуватиме не тільки економічних та організаційних перетворень, а, в першу чергу, змін ідеологічних, ментальних. Оскільки Болонський процес для нас є річчю новою, експериментальною, його не можна просто взяти за основу та швидко реалізувати на практиці. Україна повинна так перебудувати всі компоненти своєї системи вищої освіти, щоб не втратити власні освітні традиції у сліпій гонитві за європейською системою освіти, не маючи для цього ані відповідної матеріально-фінансової бази, ані потрібної інфраструктури.

Тому, перш ніж розглядати перспективи участі України в формуванні єдиного європейського простору вищої освіти, необхідно врахувати основні, суто національні проблеми та особливості вищої освіти:

1. Процес взаємодії викладач – студент є класичною основою української системи вищої освіти, принципово відмінною від європейської моделі. Вона, якщо можна так сказати, є середньовічною за своєю структурою. Тобто викладач здебільшого виступає транслятором знань, студент їх споживає, а потім на іспиті ретранслює. Болонська ж система вимагає від студента здійснювати автономну науково-дослідницьку роботу, викладач мусить давати студенту не лише знання, а й пропонувати йому методику наукових пошуків. Викладач має окреслити проблеми, можливі підходи щодо їхнього розв'язання і надати можливість студенту працювати самостійно – тобто навчити його вмінню розв'язувати проблему;

2. Для самостійної науково-дослідницької діяльності та прояву творчої ініціативи в процесі здобуття знань студенту потрібна відповідна інфраструктура: доступність інноваційних технологій, наявність належного книжкового фонду. Європейські студенти мають відмінні можливості користуватись Інтернетом, у багатьох з них – портативні ноутбуки, не кажучи вже про комп'ютери, а ВНЗ прекрасно технічно забезпечені. В українських вищих навчальних закладах є комп'ютери, але цього на сьогоднішній день вже замало, оскільки більшість з них не відповідають швидкозмінному прогресу інформаційних технологій;

3. Важливим аспектом адаптації української системи вищої освіти виступає підвищення якості освіти відповідно до ринкових потреб та пов'язаний з цим перегляд навчальних програм вітчизняних ВНЗ. В навчанні студента потрібно збільшити акцент на дисципліни, які безпосередньо пов'язані з обраною ним спеціалізацією [10]. Участь у Болонському процесі передбачає саме такий перегляд структурно-логічних схем та навчальних планів з урахуванням загальних європейських тенденцій та вимог ринку праці.

Проте, основною національною перешкодою на шляху приєднання до єдиного освітнього простору можна вважати не ситуацію конкретно в сфері вищої освіти, а складне соціально-економічне становище в країні в цілому. Тому у випадку України доцільним буде говорити не про перспективність або неперспективність створення такої системи вищої освіти, яка б відповідала вимогам Болонської декларації, а про строки реалізації цього процесу, про ті інструменти культурної політики, які б дозволили зберегти національну ідентифікацію в умовах глобалізованого світу, але в той же час адаптувати найперспективніші інновації освітніх технологій.

Отже, входження України в глобалізаційний простір відбувається через євроінтеграційні процеси. Європейська модель глобалізації є досить близькою для ментальності українського народу, а тому не викликає різких заперечень. Це сприятиме адаптації культурної політики та національної освітньої моделі до євростандартів. З іншого боку, великий зсув парадигм, який спостерігається у світі в еру глобалізації, має забезпечити включення вітчизняної моделі освіти як підґрунтя процесу культурної самоідентифікації українського народу у світовий дискурс з освітніх питань.

Дійсно, Україна в ході реідеологізації та пошуку своїх культурних і сенсожиттєвих орієнтацій, безперечно, в сучасних умовах спиратиметься на європейську аксіологічну систему. Європейська система цінностей має вельми широкий спектр, з чим пов'язана доволі суперечлива ситуація мультикультуризму, що характеризує загальносвітові тенденції культурного розвитку в цілому. В американському соціумі «мультикультурне мислення реалізується як на організаційно-адміністративному рівні, через зміну пріоритетів середньої і вищої освіти та запровадження відповідної політики у галузі працевлаштування, так і в науково-теоретичній царині, через спроби формулювання нових підходів до ключових онтологічних та екзистенціальних питань сучасності» [13], – доводить українська дослідниця Н. Висоцька. Освітня практика демонструє, що, з одного боку, метою мультикультурного виховання є підвищення чутливості людей до культурних відмінностей у позитивному сенсі. Проте, на противагу поставленій меті, нав'язливе і не завжди тактовне підкреслення культурних відмінностей у навчальному процесі може закріплювати ці відмінності із знаком «мінус», провокуючи відчуженість між людьми, які раніше спілкувалися на рівних, знижувати усвідомлення того, що кожна людина – це окрема індивідуальність. Проте, в Україні не має расових проблем, актуальних, наприклад, для американського суспільства. Культурні та освітні зрушення в Україні більш пов'язані зі зміною парадигм у сфері ідеології.

Майже всі глобалізаційні тенденції розвитку вищої освіти в Україні лежать у лоні демократичних орієнтацій на західноєвропейське суспільство, що цілком збігається з культурною політикою української незалежної держави. Процес взаємовпливу культури та освіти перманентний. Він настільки всеосяжний і універсальний, що потребує постійної уваги дослідників найрізноманітніших галузей і, в першу чергу, філософів та освітян. До великих і плідних зрушень призведуть цивілізовані дискусії сучасних дослідників в галузі філософії освіти шляхом зіткнення різних методологій і шкіл. Без цього важко уявити собі дійсний пошук істини, з'ясування реальностей життя та вироблення стратегії і тактики утвердження української національної культурної парадигми.

Але, з іншого боку, не можна не відмітити й негативні наслідки таких суперечливих тенденцій. В першу чергу це стосується небезпеки втрати культурної ідентифікації українського народу. Оскільки в ситуації сьогодення відбувається, з одного боку, уніфікація постсучасної культури («тотальна вестернізація», за С. Жижеком), а з іншого, формується мультикультурний тип суспільства. Людство опиняється в стані «кризи самоідентифікації» (В. Хьосле), а отже, втрачає можливість до подальшого руху, що загрожує небезпекою остаточної атомізації соціального, втратою освітою критеріїв соціального розвитку. Система формування людини має відповідати новим реаліям. Вітчизняна освіта більш зумовлена локально-історичним типом розвитку та підготовки спеціалістів вузького профілю, завдання яких полягає в тому, щоб бути конкурентоспроможними на відповідному сегменті ринку праці. Постсучасна культура все більш вимагає контролю за людинотворчим потенціалом освіти, а, отже, освітні стратегії культурної політики стають пріоритетним завданням розвитку сучасної теорії та філософії освіти. Оскільки лише усвідомлення умов та стратегій соціалізації є умовою подальшого розвитку людства. Теоретичним підґрунтям зазначеного процесу має стати обґрунтування освітніх стратегій культурної політики в умовах глобалізації, зокрема:

1. Підтримка демократизації системи вітчизняної освіти в процесі її ре-ідеологізації.
2. Усвідомлення небезпек наслідків впровадження мультикультуризму в освітній процес. Отже, освіта має стати інструментом культурної політики в аспекті сучасної «кризи самоідентифікації» суспільства та особи
3. Подолання формальності введення нових освітньо-кваліфікаційних рівнів. Слід зробити їх підґрунтям якісного перетворення вітчизняної моделі освіти на технологію формування людини XXI століття.
4. Врахування мобільності освітніх структур у сучасному глобалізованому просторі. Отже, вітчизняна система має бути адаптована під їх гнучкий графік. Розвиток дистанційної форми навчання є необхідною умовою адаптації.
5. Адаптація європейських стандартів якості вищої освіти до українських реалій.
6. Вищим навчальним закладам необхідно надати більшу автономію в питаннях ліцензування, відкриття нових спеціальностей, підвищення освітньо-кваліфікаційного рівня підготовки фахівців,

Література

1. Вища освіта в контексті глобалізації // Дзеркало тижня № 3 (378) 26 січня – 1 лютого 2002.
2. Висоцька Н.О. Дискусійні питання мультикультуралізму в американському соціумі // Концепція мультикультуралізму. Збірка наукових праць. – К.: Стилос, 2005 – 144 с.
3. Гусев В.І. «Liberal education» в контексті сучасної філософії освіти // http://www.ukma.kiev.ua/ua/faculties/fac_gum/philosophy/home_page/staff/gusev/Liberal.htm
4. Кроки до Болонського процесу: Збірник матеріалів / Уклад. Головенкін В.П. – К.: ІВЦ «Видавництво «Політехніка», 2004. – 112 с.
5. Модернізація вищої освіти України і Болонський процес: Матеріали до першої лекції / Уклад. Степко М.Ф., Болюбаш Я. Я., Лемківський К.М., Сухарніков Ю. В.; відп. ред. Степко М.Ф. – К.: 2004. – 24 с.
6. Мороз І. Болонський процес – це конкретні рішення та дії // Вища освіта України. – 2005. – № 1. – С. 29–36.
7. План дій «Україна – Європейський Союз» (Європейська політика сусідства) // <http://delukr.ses.eu.int/data/doc/Action-plan-ukr.pdf>. – 29 с.
8. Приєднання України до Болонської системи: «про» і «контра» // http://spetskor.dnepr.info/art_320.php
9. Програма проведення педагогічного експерименту щодо впровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу у вищих навчальних закладах III-IV рівнів акредитації (наказ МОН від 23 січня 2004 року №48).
10. Турчиновський В. Барви і принципи: реформування університетської освіти в Україні // www.rpl.org.ua/ukr/article.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 165.742: 001 (477)

Юлія Сергіївна Сабадаш
доцент кафедри філософських наук
Маріупольського державного
гуманітарного університету,
докторант Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

**ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІДЕЙ ГУМАНІЗМУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ
НАУКОВІЙ ДУМЦІ**

В статті розкривається досвід інтерпретації ідей гуманізму в сучасній українській науковій думці. Робиться спроба охарактеризувати ідеї, концепції та роботи найвидатніших сучасних українських вчених.
Ключові слова: гуманізм, культура, прогрес, світогляд, сучасна гуманістика, цінності.

The article views the experience of humanism interpretation in the modern Ukrainian scientific thought. The attempt to characterize basic ideas, conceptions and works of the famous Ukrainian scientists is made.
Key words: humanism, culture, progress, world outlook, modern humanism, values.

Для сучасної гуманістики, як загальносвітової відкритої системи, характерне співіснування широкого кола досліджень, ідей, вчень, концепцій та практичних проектів. Багатомірність поняття «гуманізм», що панує в сучасній європейській філософії, не лише пояснює наявність значної кількості підходів до проблеми людини, а й передбачає деяке її розмаїття.

Навряд чи можливо сьогодні відтворити імена всіх, хто так чи інакше торкався проблем італійського Відродження та породженої ним концепції гуманізму. Лише за роки незалежності в Україні вийшли роботи О.Александрової, В.Бітаєва, В.Єфименка, М.Кушнарьової, Л.Левчук, О.Оніщенко, В.Панченко, Н.Хамітова, в яких поглиблюється історико-філософське та естетико-мистецтвознавче розуміння сутнісних процесів становлення і розвитку італійської моделі гуманізму. Ми вважаємо за необхідне наголосити на значенні саме італійської моделі, оскільки розповсюдження гуманістичного світоставлення в Європі модифікувало гуманістичні ідеї.

Що ж до процесу становлення гуманістичних ідей, то, незважаючи на численні дослідження, ще й досі залишаються дискусійні проблеми, які вимагають з'ясування, і – відповідно – внесення певних коректив у сучасні оцінки чи то філософських, чи то естетичних факторів тогочасних культуротворчих процесів. На такий аспект слушно звертає увагу О.Александрова, яка зазначає: «Здається, важко знайти таку історичну добу, до якої було б настільки суперечливе ставлення дослідників; добу, якій, при всій її, здавалося б, наочній величчю досягнень у галузях науки, мистецтва, літератури і філософії, так важко визначити належне місце в розвитку людської свідомості. Наскільки оригінальною і самостійною була ця доба, наскільки послідовно вона впливала з простору мислення попереднього часу (Середньовіччя), і наскільки ґрунтовною вона була для часу прийдешнього (Нового)» [1, 143].

О.Александрова переконливо показує, скільки суперечностей існує сьогодні у виявленні та обґрунтуванні специфіки наслідування: Середньовіччя – Ренесанс – Новий час. Адже йдеться не про просте наслідування, а, за висловом О. Александрової, про «розгортання «спадковості» через «мінливість». Крім цього, існують розбіжності і в оцінках ролі античності в становленні Відродження: і в значенні конкретних видів творчої активності людини – література, живопис, музика, архітектура – щодо втілення гуманістичних ідей, і у визнанні надбань конкретних персоналій, і в тлумаченні низки термінів.

Багатогранна й глибока ідея гуманізму впродовж багатовікової історії неодноразово змінювала своє обличчя: вона спростовувалася і підтверджувалася, персоніфікувалася різними особистостями і уособлювалася національними школами. Тому було б помилковим ототожнювати сутність гуманізму з його конкретною історією. Однак попри всі модифікації, основний сенс гуманізму – визнання людини за найвищу цінність – залишається незмінним. Повага до гідності людини, до її права на достойне життя – один з невідмінних критеріїв цивілізованості суспільства.

В країнах Західної Європи помітний прогрес культури в епоху, названу Відродженням (Ренесанс), припадає на останні століття середньовіччя, тобто на XV-XVI ст. Проте розвиток культури як матеріальної,

а тим більше духовної, неможливо обмежити якимись точними хронологічними рамками, адже в Італії паростки майбутньої культури Відродження виявляються вже в XIV ст. У XV ст. ренесансні процеси досягають повного розквіту. У XVI ст. культура Ренесансу набула масштабів загальноєвропейського явища. Вражаючі досягнення духовної культури цієї епохи широко відомі, вони давно стали предметом найпильнішої уваги, захоплення, вивчення, дослідження, осмислення й наслідування. Це цілком зрозуміло і логічно виправдано: адже в цій культурі відобразився всебічний і грандіозний прогрес людини, який нездатний перевершити ніякі досягнення прогресу технічного. Звідси – престиж доби Відродження і популярність самого цього терміну, вперше вжитого для характеристики деяких явищ її духовної культури. Але цей престиж значною мірою пов'язаний і з введенням в ужиток поняття «гуманізм».

Корені гуманізму сягають глибини віків, а саме – античної і римсько-латинської культур. Стародавні грецькі філософи, на думку М.Гайдеггера та О.Лосева, в культурі і світогляді ще не виявляють поняття гуманізму як усвідомлення величчя людини. Згідно з О.Лосевим, «антична культура заснована на позаособистісному космологізмі. Стародавній грек не виділяє себе із світового порядку, особистість в стародавній Греції ще не є носієм гуманістичних ідей. Антична людина вільна, космологічна, позаособистісна» [6, 169]. Разом з тим безперечним є той факт, що грецькі софісти, особливо Сократ, у своїй філософії на перший план ставили духовні пошуки людини, її намагання з'ясувати своє місце у світі.

Ідеї, висловлені античними філософами щодо людини, у подальшому стали тим підґрунтям, на якому зросла культура Відродження (Ренесансу). Поняття «гуманізм» застосовують вже мислителі стародавнього Риму. За свідченням істориків, одним із перших його означив Марк Туллій Ціцерон, який вживав слово «гуманізм» у значенні ідеалу освіти за грецькими канонами. В античні часи поняття «гуманізм» часто вживається як синонім «вищої освіти». Як зазначають автори монографії «Гуманізм: сучасні інтерпретації та перспективи»: «з часом це поняття залучається для визначення як певного способу мислення, так і способу життя. Починаючи зі стоїків, які з їхнім космополітичним світоглядом закладали підвалини так званого абстрактного гуманізму, суть цього поняття дедалі більше набуває значення розумної людської поведінки щодо інших людей, незалежно від їхнього статусу та освіти. Таким чином, змістовне ядро поняття «гуманізм» утворює уявлення про світську освіту. Це розуміння гуманізму має принциповий характер для визначення специфіки гуманітарних наук і гуманітарної освіти взагалі» [3, 22].

У подальшому слово «людяність» неодноразово вживалося Тертулліаном, Лактанцієм (III – IV ст.) та іншими отцями християнської церкви, які писали латиною. Цим словом апологети християнства підкреслювали найвищу цінність людини, протиставляючи релігійну мораль, що символізувалась терміном «гуманізм», більш примітивній, жорсткій і антигуманній моралі рабовласників. Проте, слід зауважити, що в наполегливому твердженні про вади схоластичної вченості і церковної моральності своєї епохи, яка багато в чому порвала з ідеями і цінностями первісного християнства, гуманісти неодноразово апелювали до «батьків церкви».

Зазначимо, що етимологічна насиченість поняття «гуманізм» дозволяє вживати його в різних значеннях. На це звернув увагу український естетик В. Бітаєв. Він наголошує на вживанні терміну «гуманізм» в широкому й в вузькому значенні. У вузькому значенні гуманізм – це ідеологія доби Відродження, це світське вільнодумство цього періоду. Стосовно ж широкого значення, «гуманізм – це прогресивне спрямування у суспільній думці, ознакою якого є захист гідності людини, її свободи і права на всебічний, гармонійний розвиток» [2, 38]. Слід врахувати й те, що з моменту свого зародження і до нашого часу гуманізм як підґрунтя філософських вчень і як культурне явище неодноразово змінював своє обличчя, виступав і виступає в різних формах та іпостасях. За хронологічними критеріями визначають античний, ренесансний, просвітницький, сучасний і новітній гуманізм.

Згідно зі світоглядними критеріями, розрізняють секулярний, теологічний, матеріалістичний, ідеалістичний, раціоналістичний, ірраціоналістичний, природний та космологічний гуманізм. Визначають також західний (європейський) та східний (азіатський) типи тлумачення людини. Втім, незважаючи на істотні відмінності і навіть деякі протилежності, всі різновиди гуманізму збігаються в головному – визнанні людини найвищою цінністю. Поняття «гуманізм» «означає те філософське тлумачення людини, за яким все суще в цілому інтерпретується, вимірюється від людини і відповідно людиною» [8, 51].

Сприймання гуманізму в контексті ідеологічних засад доби Відродження є типовим для позицій українських фахівців. До точки зору В.Бітаєва близька і позиція В.Єфименка. Розглядаючи гуманізм як ідеологію Відродження, він зауважує, що «гуманізм попервах виникає як світське вільнодумство епохи Відродження. Започаткований у середині XIV століття передовими мислителями Італії, він швидко поширюється по всій католицькій Європі й стає головною течією в тогочасному духовному житті, впливаючи на філософську, етичну, естетичну думку, на мистецтво Відродження впродовж XIV-XV століть» [4, 259].

Витоки гуманістичної культури епохи Відродження В.Сфименко вбачає у творчості Данте Аліґ'єрі, бо поет вважав людину своєрідною «ланкою між тлінним і нетлінним», обґрунтовуючи це положення в своїх філософських трактатах та в образній системі «Божественної комедії». «Данте вважав свободу людської діяльності обов'язковою умовою не лише посмертного воздаяння, а й моральної оцінки людини. Шляхетність людини полягає в її діяльності, яка може піднести природне (людське) до божественного» [4, 260].

«Першим гуманістом» традиційно називають Франческо Петрарку, бо саме він, за висловом В.Сфименка, «заклав підвалини нового світобачення, що покликало до життя й нову систему культурних цінностей – гуманізм, у центрі якого перебувала людина» [4, 260]. В.Сфименко розглядає й різні сфери, які охоплював гуманізм як головна течія в духовному житті епохи Відродження – це і «громадянський гуманізм» Леонардо Бруні, і «християнський гуманізм» Джованні Піко делла Мірандола, і концепція «загальної релігії» Марсіліо Фічіно, і пошуки гуманістів в галузі виховання й освіти (П'єтро Паоло Варджеріо), бо, безумовно, саме гуманістична педагогіка сприяла формуванню нового типу особистості – багатогранної, вільної, незалежної від догм і традицій, із розвинутим почуттям власної гідності у стосунках із сучасниками і попередниками в історії. За висновками В. Сфименка – «гуманізм як ідеологія Відродження відіграв головну роль в оновленні культури епохи. ...він сформував нове ставлення до людської особистості, визнав індивідуальність однією з найцінніших людських якостей» [4, 265].

Намагаючись відтворити досвід інтерпретації ідей гуманізму в сучасній українській теорії, ми, водночас, ніяк не руйнуємо тих традицій, які були властиві російській науці і які до сьогодні виступають певним теоретичним фундаментом. Вагомий внесок у вивчення історії Відродження зробили наприкінці XIX-поч. XX ст. О.Веселовський, М.Кореліна, Д.Мережковський. І сьогодні викликають інтерес роботи М.Бердяєва та П.Флоренського, а праці Л.Баткіна, Л.Брагіної, О.Горфункеля, О.Лосева, Н.Ревякіної, В.Рутенбурга стали реальним надбанням щодо відтворення атмосфери наукового пошуку в умовах XIV-XVII століть, проведення аналізу «Античність – Середньовіччя – Відродження» та реконструкції життєвих і творчих доль видатних гуманістів.

Мистецтвознавчий аспект дослідження Відродження представлено роботами М.Алпатова, В.Лазарева, А.Ефроса, а в працях О.Анікста, Г.Бояджієва, О.Габричевського, Ю.Колпинського, А.Конена, М.Лібмана, Є.Роттенберга розкрита історія та теорія живопису, театру, музики, скульптури, архітектури.

Українська гуманістична наука робить в останні роки, на наш погляд, досить важливі наголоси, по-перше, стосовно специфіки розвитку гуманістичних ідей в історії української філософії, а по-друге, зосереджується на поглибленні наших знань щодо естетико-мистецтвознавчих напрацювань доби Відродження.

В Україні ідеї ренесансного гуманізму, інтерес до яких яскраво виявлено в роботах Я.Ісаєвича, М.Кашуби, В.Нічник, М.Поповича та інших, починають поширюватися з другої половини XVI ст. Серед українських зачинателів гуманістичної культури XV – XVI ст. особливо відзначились Ю.Дрогобич, П.Русин, С.Оріховський. А найбільш відомими в українській гуманістиці були роботи Г.Сковороди, який у своєму вченні про людину акцентує на її внутрішньому духовному стані («філософія серця»). Цей мандрівний філософ оспівував внутрішню свободу особистості, її незалежність. Мета людського життя – це «радість серця», «внутрішній лад», «міцність душі». Висуваючи ідею щастя як вищу мету людського життя, Г.Сковорода створює вчення про «сродну працю» як одну із найважливіших передумов досягнення людиною щастя, реалізації дійсно людського способу життя, самоствердження особи, найвищу насолоду особистості. Пригадаємо і відоме дослідження І.Голеніщева-Кутузова «Гуманізм у східних слов'ян (Україна і Білорусь)», завдяки якій Україна активно була включена в європейський ренесансний контекст.

У сфері естетико-мистецтвознавчих досліджень доби Відродження українські науковці виокремлюють, передусім, проблеми художньої творчості та видової специфіки мистецтва. Підкреслимо, що підхід до цих проблем має яскраво виражений естетико-культурологічний аспект. А це дозволяє, так би мовити, вписати зазначені проблеми в логіку культуротворчих процесів і позбавитися описовості традиційного мистецтвознавства.

Що ж до широкого кола питань, які перед дослідником висуває проблема творчості, то культура Відродження обґрунтовує зовсім інше ставлення до особистості самого художника, заперечуючи середньовічне уявлення про нього як про ремісника. «Замість простих ремісників в них почали бачити людей особливих, тих, що сприяють підвищенню міжнародного престижу міста або держави...» – стверджують українські науковці М. Кушнар'ова та В. Панченко в своїй роботі «Проблема творчої особистості в культурі італійського Відродження» [5, 40]. Дослідники вважають, що в добу Відродження «відбувся рішучий поворот у розумінні змісту та значення особистості художників. Їх почали нагороджувати за видатні досягнення в мистецтві... У світі цього зрозуміло, чому Комізо Медічі сказав, що «художники – це небесні створення, а не в'ючні віслиюки», а папа Лев X багато що вибачав Міке-

ланджело» [5, 40]. Символом Ренесансу стає постать всебічно розвиненої особистості, яку уособлює художник-творець. Творець нової епохи – це конкретне втілення універсальної людини, всебічно освіченої особистості. В добу Відродження художника називають «Божественним генієм», з'являється спеціальний літературний жанр, пов'язаний з описом біографії творчої особистості – так звані «життєписи». Вважалося, що кожна людина, як не за родом занять, то хоча б за своїми інтересами, повинна наслідувати художника. У зв'язку зі зміною ставлення до людини змінюється і ставлення до мистецтва. Воно набуває високої соціальної цінності.

Виокремимо і позицію О. Оніщенко, яка вважає доцільним поєднати стосовно доби Відродження проблеми художньої творчості і видової специфіки мистецтва. Ця ідея концептуалізується у такій тезі: художня творчість як чинник формування видової специфіки мистецтва. У поле зору дослідника потрапляють і Альберті, і Леонардо да Вінчі, і Дж. Вазарі [7].

Важливим, на наш погляд, слід вважати той факт, що успіхи сучасних діячів вітчизняної гуманістичної науки, які в умовах самостійної української держави активно й неупереджено висвітлюють білі плями відносно наявності і самотності українського Відродження, що розвивалось під впливом європейських традицій і сповідувало провідні принципи віри в можливість людської особистості, наближення її до природи і возвеличення людини в художній творчості – виявилися досить помітними. При цьому вітчизняні гуманісти, орієнтуючись на канони античності, наслідуючи європейські ренесансні школи, дбали про збереження національної специфіки і ідентичності.

Показово, що лише за останні десятиліття побачили світ ґрунтовні дослідження щодо впливу доби Відродження на безперервний розвиток світової гуманістики і культури таких відомих українських авторів, як С.Безклуба, В.Бітаєв, А.Дорога, В.Єфименко, Л.Левчук, О.Оніщенко, В.Роменець та ін.

Навіть такий короткий перелік дослідників дає можливість скласти уявлення про той масив даних, який вже напрацьовано й опубліковано, але інтерес до Відродження та його гуманістичної ідейної енергетики не згасає, бо виявляються нові теми й аспекти, котрі вимагають зусиль, пошуків, підходів для розкриття феномена виникнення й поширення ідеї антропоцентризму та харизми світського вільнодумства по всій Європі.

Як зазначають автори монографії «Гуманізм: сучасні інтерпретації та перспективи»: «XX ст. піддало сумніву і критиці навіть класичні концепції гуманізму. Людина в сучасному світі знов перетворилася на найактуальнішу проблему...» [3, 48]. Гуманістичні ідеї в наші дні представлені найрізноманітнішими вченнями та концепціями – це етика ненасильства Г.Д.Торо, Р.У.Емерсон; ідеї діалогової моралі, сформульовані М.Бахтініним, М.Бубером, А.Л.Мейером, Ф.Ебнером; екологічна етика Р.Атфільда, О.Леопольда, П.Шепарда; комунікативна етика Ю.Габермаса та К.О.Апеля; біоетика Д.Каллагана, Р.Уітчі; «інтегральний гуманізм» Ж. Марітена; «теономна культура» П. Тілліха; безрелігійне християнство Д. Бонхоффера; інтегральна мовна комунікація П.Лоренца та Х.Перельмана. Однією з найпомітніших сучасних концепцій є екзистенціальний гуманізм.

Сучасна світова гуманістика формується і розвивається в контексті становлення загальнолюдської культури, в ситуації, коли потреба в діалозі культур і цивілізацій стає однією із найсуттєвіших проблем сучасності. Саме на початку третього тисячоліття формування «нової епохи» усвідомлюється як взаємозв'язок і взаємозалежність всіх країн світової спільноти. ХХІ ст. ЮНЕСКО запропонувало відзначити як «століття освіти», а фундаментом освіти має бути сучасна система гуманітарного виховання, яка орієнтується на самоцінність людини як на взірць універсальності, на активне та творче ставлення до життя, розумність у поєднанні з розвинутою культурою чуттєвості, з усвідомленням власної відповідальності.

Література

1. Александрова О.В. Філософія Середніх віків та доби Відродження. – К., 2002.
2. Бітаєв В.А. Естетичне виховання і гуманізація особи: Монографія. – К., 2003.
3. Гуманізм: сучасні інтерпретації та перспективи. – К., 2001.
4. Єфименко В.В. Культура Відродження // Історія світової культури. – К., 1999.
5. Кушнарьова М.Б., Панченко В.І. Проблема творчої особистості в культурі італійського Відродження // Теоретичні проблеми художньої культури: Зб. наук. ст. Вип. 1. – Переяслав-Хмельницький, 1995.
6. Лосев А.Ф. Дерзание Духа. – М., 1988.
7. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: Монографія. – К., 2001.
8. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / Мартин Хайдеггер // Время и бытие. – М., 1993.

УДК 379.8 (4/9)

Грина Владиславівна Петрова
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри культурології Київського
національного університету культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ЗНАЧИМІСТЬ АНТИЧНОГО ДОЗВІЛЛЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ АРИСТОТЕЛЯ)

У статті обґрунтовується доцільність вивчення античного дозвілля як культурологічного чинника та визначення шляхів раціонального використання історичного досвіду в контексті сучасних соціально-культурних процесів. Соціально-культурна значимість античного дозвілля розкривається на прикладі творів відомого мислителя Арістотеля.

Ключові слова: дозвілля, античне дозвілля, дозвіллева діяльність, Арістотель.

The article focuses on proving the expedience of antiquity leisure study as well as defining the ways of optimal using of historic experience within the context of modern social and cultural processes. Analysis of social and cultural importance of antiquity leisure bases on Aristotle's works.

Keywords: leisure, antiquity leisure, cultural-leisure activity, Aristotle.

Неухильний потяг у процесі діалогу культур до нового гуманістичного синтезу цінностей обумовлює необхідність дослідження традицій античності, які суттєво вплинули на формування соціально-культурної сфери та змістове наповнення дозвілля наступних епох.

Вищезазначене свідчить про доцільність вивчення античного дозвілля як соціально-культурного чинника та визначення шляхів раціонального використання історичного досвіду в контексті сучасних соціально-культурних процесів. Незважаючи на важливість окресленої проблеми, у сучасній науці спостерігаємо недооцінку її значимості спеціалістами-культурологами. Численні дослідження, присвячені вивченню античної культури, мають на меті розгляд мистецтвознавчих, філософських, педагогічних, лінгвістичних питань. Взаємозв'язок світоглядних аспектів життєдіяльності античного соціуму та культурних цінностей розкривається у працях Асмуса В., Кнабе Г., Лосєва О., Ніцше Ф., Фрезера Д. та ін.; соціально-педагогічні чинники, що вплинули на форми культурно-дозвіллевої діяльності античності, вивчаються Генкіною О., Рябковим В., Фроловим Е. тощо. Значну увагу в контексті нашого дослідження привертають роботи з історії та теорії культурології Аріарського М., Іконнікової С., Соколова Е., Стрельцова Ю. та ін.

Однак проблема античного дозвілля лишається поза увагою та науковим інтересом вчених, що негативно позначається на розвитку соціально-культурної сфери сучасності. Таким чином, наявною є суперечність між об'єктивною необхідністю взаємодії античної та сучасної культур дозвілля та відсутністю концептуальних наукових досліджень античного дозвілля, що дозволило б мобілізувати історико-культурний досвід епохи античності для збагачення змісту, форм дозвілля, сучасних методик організації соціально-культурної діяльності.

Дослідження дозвілля як соціально-культурного чинника передбачає розгляд ідеології дозвілля у контексті античної філософії, яка є не просто значимим компонентом соціально-культурної сфери античності, але й найрозповсюдженішою формою дозвіллевої творчості.

Так, неабиякий інтерес викликає концепція дозвіллевої діяльності Арістотеля, детально розкрита у «Політиці» та «Нікомаховій етиці».

У «Політиці» дозвілля розглядається в контексті вчення про поліс – місто, державу, громадську общину, – що є, на думку філософа, найвищою формою людського об'єднання, в якому можна досягнути щасливого життя. Власний ідеал суспільного ладу мислиться Арістотелем у двох варіантах: як умовно-зразкова держава та як абсолютно-ідеальна форма, що відповідає найвищому потягу до досконалості. Перший варіант – політія – представляє тип змішаного (або середнього) ладу, що уособлює поєднання найкращих рис демократії та олігархії. Влада концентрується в руках середнього заможного класу, завдяки чому можливе уникнення крайнощів між бідними та багатими. Другий варіант не має однозначного визначення і є також, по суті, ідеальною моделлю державного ладу.

У «Політиці» Арістотель змальовує суспільство вільних людей, що складається з трьох основних класів громадян: багатіїв, бідних та середнього прошарку. Аналізуючи майнові розбіжності в державі, філософ доходить висновку, що і велике багатство, і надмірна бідність загрожують стабільності

суспільства, для благополуччя якого особливо важливим є формування середнього класу – саме він є опорою та спасінням держави. На відміну від Платона, який розглядає приватну власність як джерело соціальних конфліктів, Арістотель є її прибічником, вважаючи, що у найкращій державі повинна володарювати «поміркованість» у всьому. Багатство сприймається Арістотелем з точки зору користування, а не володіння, є «накопиченням засобів, необхідних для життя та корисних для державної і сімейної громади». Тому справжнє, самодостатнє багатство, що забезпечує хороше, «гідне» життя, не може бути безмежним. Це означає, що завданням держави є запобігання надмірному накопиченню громадянами майна, надмірному зростанню політичної влади особи, а також утримання рабів у покорі. Арістотель виправдовує рабство як природне явище і підкреслює його значимість для Греції. Згідно з арістотелівськими поглядами, греки не повинні бути землеробами, ремісниками чи торговцями. Але оскільки ці заняття у державі виконувати необхідно, ними повинні займатися раби, яким «бути рабами і корисно і справедливо».

Відкидаючи як утопію «ідеальну державу» Платона, Арістотель визнає найкращим державним ладом такий, організація якого дасть можливість будь-якій людині не просто жити, а «жити щасливо» якомога більшої кількості своїх громадян. Тому ідеальною в Арістотеля є рабовласницька держава, яка спирається на приватну власність.

І хоча Арістотель, в цілому, поділяє соціально-політичні погляди свого вчителя, направлені на знеособлення людини в державі (Арістотель вважає, що досягнення загального блага та встановлення справедливості в державі можливе лише завдяки бажанню громадян підкорятися владі та законам), однак ним зберігається достатня самостійність громадянина і в сім'ї, і в приватному житті, і, тим паче, у сфері дозвілля.

Для оцінки вихідних принципів арістотелівського дозвілля та виявлення конкретних цілей важливим є глибокий аналіз «Нікомахової етики».

Етика Арістотеля тісно переплітається з його політичною концепцією про ідеальну державу, її сутність та завдання. Арістотель розглядає людину як суспільно-політичну істоту, яка не може існувати за межами поліса. Етика як вчення про «моральність», набуття людиною діяльно-вольових та духовних якостей, практичні правила поведінки та шляхи удосконалення людського життя, не могла оминати увагою дозвілля. Предметне поле етики визначається Арістотелем як моральна діяльність, спрямована на саму людину, на розвиток закладених у ній здібностей та духовно-моральних сил, на удосконалення свого життя власними силами, тобто на досягнення людиною найвищого блага, яким і є дозвілля.

У сфері «діяльності» людина «творить» саму себе як моральну та розумну істоту, вона здатна володіти позитивними моральними уявленнями й тому має відповідати за свої дії: «якщо кожна людина в якомусь значенні винуватець своїх власних устоїв [і станів], то в якомусь значенні він сам винуватець і того, що йому уявляється».

На відміну від Платона, Арістотель не виводить «досконалого, самодостатнього блага» у сферу ідей. Так само й дозвілля у Стагіріта має *земне походження* як цілком реальне благо, якого може досягти людина своїми осмисленими та наполегливими діями. Тобто, Арістотель покладає відповідальність за долю та благополуччя людини на саму людину і не ставить її у залежність від «примх сліпого Року, вироки Долі чи Бога». Як вдало у зв'язку з цим зазначає Кессиді Ф.Х.: «Етика Арістотеля телеологічна – она исходит из принципа, что в человеке, как и во всякой вещи, заложено внутреннее стремление к благой цели и высшему благу как конечной цели... счастье (eudaimonia) как цель стремлений человека является для него высшим благом» (*цитуються мовою оригіналу*) [1, 21-22].

Отже, згідно з арістотелівськими поглядами, життя є діяльністю, а діяльність (активність), є життя. Арістотель не мислить призначення людини та її щастя поза межами «розумної» діяльності, тобто діяльності, «згідної з добродетеллю».

Значимою та самодостатньою є діяльність споглядальна, а життя, присвячене філософії – найцінніше. І хоча споглядальне життя як моральний ідеал є майже недосяжне для звичайної людини і залежить від наявності у неї «божого іскри», саме про нього вона повинна мріяти.

Отже, і в етиці, і в політиці Арістотеля вивчаються питання виховання добродетелей та досягнення людського щастя, незмінною умовою якого є можливість володіти та користуватися дозвіллям.

Проаналізувавши праці Арістотеля «Нікомахова етика» та «Політика», можна виокремити ті важливі положення, які дають нам право говорити про існування *цілісної концепції схоле*.

Головною метою та завданням дозвілля є досягнення блаженства і щастя: «дозвілля, вочевидь, є саме по собі і задоволення, і щастя, і блаженство». Блаженство як найвище благо не може зводитись до матеріального багатства, насолоди чи однієї добродетелі: «найвище благо – самодостатнє». Однак за своїм змістом найвище благо визначається особливостями та призначенням людини. Тому дозвілля може мати лише вільнонароджена людина.

Проаналізувавши праці видатного античного мислителя, не можемо погодитися з думкою деяких науковців про бездіяльний характер арістотелівського дозвілля. Філософ наголошує, що «щастя передбачає саме діяльність, причому діяльність справедливих та поміркованих людей має кінцевою метою багато прекрасного». Тобто, для Арістотеля дозвілля не є марною тратою часу, а розглядається як необхідна умова найвищого виду людської діяльності – споглядання, що відповідає розуму людини як її першоджерелу: розум є істинною сутністю людини, відмінною ознакою її життя та індивідуальності, а споглядання є чимось «найбажанішим та найсильнішим».

Більше того: саме про «споглядальне життя» й повинна мріяти людина, якій «властиве життя, яке відповідає розуму... Отже, таке життя найщасливіше». Як влучно, у зв'язку з цим, зазначає Хренов М., «дозвілля – це не просто нічим не заповнений, вільний від будь-якої діяльності відрізок часу, а діяльність, критерієм якої є її індивідуальна значимість. Це і є внутрішня, інтелектуальна, споглядальна чи творча діяльність. Щоб здійснити її, людина повинна мати максимум свободи» [6, 12].

Відповідному проведенню дозвілля необхідно вчитись, адже «задоволення не для всіх одне й те саме, але для кожного своє, відповідно до його властивостей – найкраща людина надає перевагу найкращому задоволенню, що походить з найпрекрасніших джерел». Досягнення дозвілля як вищого блага передбачає виконання певної кількості підлеглих йому цілей. Досконала людина спрямовує свою діяльність на моральне удосконалення, необхідною умовою якого є добродетельність. Тобто, людська добродетельність є вмінням і тому «для вміння користуватися дозвіллям у житті потрібно дещо навчитись, де в чому виховатись і як це виховання, так і це навчання, необхідне для застосування в діловому житті, має на увазі й інші цілі».

Отже, досягнення та збереження високого дозвілля залежить від виховання у громадян відповідних добродетельностей: однак виховання добродетельностей – це не просто відновлення набутих знань, але й удосконалення відповідних дій: «...при певній діяльності виникають [певні етичні] устої...» Тому «добродетельності ми набуваємо, здійснивши (εϋεργήσαντες) [щось] раніше... Адже [коли] щось потрібно робити, пройшовши навчання, [то] вчимося ми, роблячи це...».

Арістотель наголошує, що набуті вихованням добродетельності вище природного дару та вроджених здібностей: «кожна [риси] вдачі дана ніби від природи, адже і справедливіми, і розсудливими, і мужніми, і так далі ми буваємо від народження; однак ми досліджуємо деяке «благо» у властивому значенні слова (τι το κυρίως αγαθόν), і такі [добродетельності] дані іншим способом [ніж від природи]. Дійсно, і дітям, і звірям дані природні [склади], але без керівництва розуму вони виявляються шкідливими».

Дозвілля регулює життя вільнонародженої людини і є «основним принципом» усієї її діяльності, пріоритетом серед різних занять та робіт. «Усе людське життя поділяється на війну та мир... війна існує заради миру, заняття – заради дозвілля». При цьому політична чи військова діяльність, хоча й характеризуються величчю та красою, однак не мають дозвілля, адже вони ставлять перед собою певні цілі, а не здійснюються заради них самих.

Усі дозвіллі заняття поділяються на такі, якими мають право займатися вільнонароджені й такі, які притаманні невільникам. Захоплення певним видом дозвіллівої діяльності не повинно перетворювати вільну людину на ремісника, тобто, як влучно зазначає Асмус В.Ф., «...в свете этого понятия о досуге Аристотель *сближает* в известной мере с рабами даже класс свободных ремесленников» (*цитуються мовою оригіналу*) [2, 390]. Ремісничими античним мислителем вважаються зайняття, що мають на меті отримання прибутку або професійне навчання, участь у музичних змаганнях, віртуозне володіння музичними інструментами як діяльність, гідну для рабів та найманців. Хоча молодь повинна навчатися музичного мистецтва, щоб бути спроможною відчувати прекрасне: «пізнати відповідне задоволення завдяки урокам, отриманим ними у молодості».

Гідним «заповненням дозвілля» благороднонародженого є зайняття, пов'язані з інтелектуальним та етичним задоволенням. Такими «корисними» дозвіллівими заняттями для вільної людини є, безумовно, філософія та політика, а також – граматики, гімнастика, музика, іноді – малювання. Так, музика «служить доповненням нашого дозвілля, і з цієї метою вона, вочевидь, введена у вжиток виховання», сприяє відпочинку від праці, розвитку етичної свідомості та навчає гідно заповнювати своє дозвілля.

Проаналізувавши наукові трактати Арістотеля, можна дійти висновку, що дозвілля повинно бути не лише прекрасним, але й приємним, адже «щастя полягає саме у поєднанні і того й іншого». Для вільнонародженої людини корисно знаходити задоволення в музиці, яка «не лише відповідає вищій меті, але й «дозволяє відпочити».

Звеличуючи дозвілля, Арістотель принижує значення *корисливої діяльності*. «Желательны сами по себе только те виды деятельности, в которых, как в философском созерцании, человек ни к чему иному не стремится, помимо своей деятельности. Только такие действия сообразны с добродетелью. Таков прекрасный и нравственный образ действий: он принадлежит к тому, что ценно само по себе» (*цитуються мовою оригіналу*) [2, 390].

Арістотелем підкреслюється *взаємозв'язок і взаємозалежність дозвілля окремого громадянина та державного ладу*. Держава передує кожній людині так, як «будь-яка частина до свого цілого». Тобто досконалість людини визначається якістю та рівнем розвитку суспільства, в якому ця людина проживає. «Значить, хто бажає створити досконалих людей, повинен створити досконалих громадян, а хто хоче створити досконалих громадян, повинен створити досконалу державу» [2, 379].

Арістотелем підкреслюється загальнодержавне значення дозвілльового виховання, а дозвілльова політика держави визнається пріоритетною: якщо законодавець не доклав зусиль для досягнення такого життя вільнонародженої людини, «то він повинен хоча б потурбуватись про те, щоб посадові особи мали необхідне дозвілля».

Окрім того, «жити розсудливо та стриманно» більшість (а особливо, молодь) «не задовольняє». Тому «виховання та заняття потрібно встановити за законом». Отже, незважаючи на право вибору дозвілльових занять благороднонародженим, дозвілльове виховання має загальнодержавне значення і не залежить від особистої ініціативи окремого громадянина. Хоча Арістотель (на відміну від Платона) й підкреслює пріоритетну значимість дозвілля, якому мають підкорятися інші сфери життєдіяльності держави та людини.

Дозвілля має своєрідні ознаки, які відрізняють його від інших сфер життєдіяльності людини і характеризують його особисту та суспільну цінність. До таких ознак належать свобода вибору, самодостатність та задоволення.

Саме Арістотель вперше сформулював та проаналізував у своїх працях питання пріоритетності практичного життя чи життя, вільного від будь-якого зовнішнього примусу (життя споглядального). Належно оцінюючи життя дієве, філософ значимішим вважає життя споглядальне, яке є внутрішнім, інтелектуальним, творчим, невидимим світом людини. При цьому ще раз наголосимо, що дозвілля розуміється Арістотелем не як неробство чи бездіяльність, а як діяльність, критерієм виміру якої є її *індивідуальна значимість*. А необхідною умовою реалізації такої діяльності має бути максимальне *володіння свободою*. Саме у свободі розкривається зміст та сутність дозвілля; свобода є символом дозвілля, його синонімом.

Про дозвілльову діяльність філософ говорить як про таку, яку люблять заради неї самої: «Тому ж, хто споглядає, ні в чому подібному потреби не має, принаймні для даної діяльності; навпаки, це навіть, так би мовити, перешкоди, для споглядання... довершене щастя – це деяка споглядальна діяльність».

Оскільки діяльність розуму як споглядальна відрізняється зосередженістю і окрім себе самої не має ніяких цілей, і до того ж, дає притаманне їй задоволення (яке, у свою чергу, сприяє діяльності); оскільки, нарешті, самодостатність, наявність дозвілля, та невтомність (наскільки це можливо для людини) притаманні даній діяльності, постільки така діяльність й «буде довершеним щастям». Але споглядальне життя не підвладне кожній людині, воно значиміше, ніж це можливо для неї. І якби навіть певна людина й прожила його, то не тому, що вона людина, а тому, що в ній є щось божественне.

Ідеальне у Арістотеля не існує й не може існувати за межами матеріального, тому й дозвілля не може бути без відповідних умов. Хоча, як і Платон, Арістотель вважає, що вище благо полягає не в чуттєвому чи матеріальному задоволенні, а в душевному, яке виникає від почуття виконаного обов'язку, розуміння людиною свого призначення та його виконання. Однак перемога розуму над «чуттєвими потягами» є необхідною умовою для правильного вибору людиною свого призначення, власного удосконалення, досягнення вищого блага та свободи. А будь-яка матеріально-необхідна діяльність має здійснюватись заради мирного, дозвілльового життя.

Не можна забувати, що арістотелівське вчення про дозвілля є суто рабовласницькою теорією виховання. Раби виключаються Арістотелем як члени суспільства, що мають право участі в державних справах. Вони є економічною та соціальною передумовою арістотелівської держави, але не її визначальною політичною складовою.

Змальовуючи дозвілльові цінності, Арістотель як прибічник рабовласницької системи виховання орієнтується лише на стиль життя окремих верств населення і вважає, що дозвілля є ознакою не просто вільного громадянина, але аристократа, здатного управляти державою. Як зазначає Лосев О., дозвілля, за Арістотелем, є «безкорисливе промислово-незацікавлене й самодостатньо-споглядальне відношення до дійсності» [3].

Таке сприйняття та низька оцінка будь-якої діяльності, що виходить за межі хобі, демонструє менталітет правлячої верхівки, який для Арістотеля є ідеалом. Не дивно, що в такому середовищі на презирство заслуговує будь-яка ознака професіоналізму. Як зазначає Поппер К., Арістотель захоплюється аристократією і складається враження, «ніби син македонського придворного лікаря був стурбований проблемою свого власного соціального статусу, і, зокрема, можливістю втратити місце у своїй касті через власні вчені інтереси, які могли вважатися професійними» [4, 10].

Народженому у невеличкому північному містечку Стагірі у сім'ї лікаря, метеку (тобто вільному, але нерівноправному громадянину Афін) Арістотелю не були притаманні високий аристократизм та ідеалізм Платона. І можливо, саме соціальна нестабільність найвідомішого філософа античності стала причиною відомого дуалізму арістотелівського світогляду.

Отже, проаналізувавши концепцію дозвілля у творах Арістотеля, можемо дійти таких висновків.

1. Арістотель відстоює ідею вільного виховання вільнонародженої людини. Сутність свободи, на думку мислителя, полягає у розкритті творчих потенцій особи. І засобом вирішення цієї задачі виступає дозвілля («схольє»), якому мають підкорятися інші сфери життєдіяльності держави. Складний і тривалий процес виховання досягає свого апогею у «високому дозвіллі», адже саме в ньому реалізується «самоцінність» громадянина полісу.

2. Однак мирне дозвілля – це той стан, у якому може перебувати лише вільнонароджена людина. Раб не може мати дозвілля, його доля – заняття фізичною працею, землеробством, торгівлею, що зводиться до фізичного існування та створення елементарних умов для життя. Згідно з цією думкою, з перших днів свого життя людина отримує або втрачає право на дозвілля та відповідні види дозвіллевої («схольєської») діяльності. Тому вислів «немає дозвілля для рабів» в античності набуває сталості й не викликає ніяких заперечень.

3. Арістотелем піднімається питання про те, чому доцільно надати перевагу: практичному, діяльному життю чи життю, звільненому від будь-якої зовнішньої необхідної діяльності. Високо цінуючи діяльнісне життя, мислитель доходить висновку, що значимим та пріоритетним для людини є життя внутрішнє, невидиме, яке і є дозвіллям, «визначальним першоджерелом для усього».

4. Дозвілля полягає у реалізації евдемонії – блаженства, щастя – найвищого блага та мети людського існування і є ознакою вільного громадянина, точніше – аристократа, який гідний управляти державою. Для Арістотеля дозвілля є не просто діяльністю вільної особи, але характеристикою ідеального державного ладу, в якому свобода особи є цінністю. Подібне сприйняття дозвілля можливе лише в такій державі, де живеться так, «як кожному хочеться» [1, 571].

5. Перевага Арістотелем надається «поліції» – поєднанню олігархії та демократії, яка дозволяє уникнути різкої поляризації між бідними та багатими верствами населення. Поліс дозволяє значно скоротити кількість бідних людей шляхом переведення їх у «середній прошарок», що істотно зближує цю категорію населення із багатими громадянами, які посідають високі посади в державі, та забезпечує відносну дозвіллеву рівність. Разом з тим, проект ідеальної арістотелівської держави ґрунтується на поділі усіх людей в державі на класи рабовласників та рабів.

6. Мислителем було сформульовано ті проблеми дозвілля, які хвилюють людство на усіх етапах його розвитку. У своєму дослідженні Арістотель вперше висловив думку, що роль та значення дозвілля в суспільстві залежить від державного ладу; від діяльності, якою займається людина; від виховних принципів, яких дотримується суспільство. Проблема дозвілля визначається Арістотелем як проблема людської свободи та вміння її використовувати.

Література

1. Арістотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 4 / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А.И. Доватура. – М.: Мысль, 1983.
2. Асмус В.Ф. Античная философия. Учеб. пособие. - М.: Высш. школа, 1976.
3. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика.- Том IV. – М.: Искусство, 1975.
4. Поппер К. Открытое общество и его враги. – М., 1992. – Т.2.
5. Фролов Э.Д. Феномен досуга в античном мире // Парадоксы истории – парадоксы античности. – СПб.: Издат.дом СПбГУ, 2004.
6. Хренов Н.А. «Человек играющий» в русской культуре. – СПб.: Алетей, 2005.

СТАНОВЛЕННЯ НОВИХ ФОРМ КУЛЬТУРНОГО ВИРОБНИЦТВА У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

В статті досліджуються сучасні культурні процеси в Україні. Аналізується особливості функціонування та діяльність державних, комерційних та недержавних неприбуткових культурно-мистецьких організацій, розглядається проблема їх структурування, вдосконалення економіко-правового супроводу їх роботи та перспективи розвитку.

Ключові слова: виробництво культурного продукту, мистецькі організації, культурні індустрії, законодавчо-правова база.

The article explores contemporary cultural processes in Ukraine. It analyzes particularities of functioning and work of state and commercial organizations, non-profit NGOs in the sphere of culture and arts, the thesis also exposes the problem of the said NGO's structurization, improvement of economic and legal support of their work as well as perspectives of their development.

Key words: production of cultural product, art organizations, cultural industries, legislatively legal base.

На нинішньому етапі державотворчого процесу Україна обрала європейський шлях розвитку. Свідченням цього є не тільки вибір країною відповідного політичного курсу, соціально-економічної стратегії, а й її перехід на європейські освітні стандарти, намагання створити розвинений, осучаснений та ефективний культурно-мистецький простір. Конкурентоздатність України на глобальному рівні залежить від її можливостей запроваджувати інновації, стимулювати творчі індустрії, створювати і захищати інтелектуальну власність, засвоювати нові синтетичні форми культурного виразу та продукту.

Про нагальні проблеми національної культурної політики в Україні йшлося у звіті, підготовленому Радою Європи в рамках європейської програми оглядів національних культурних політик, здійсненому на замовлення українського уряду у 2007 році. «Головне питання для України полягає в тому, – говорить у звіті, – щоб повністю усвідомити і прийняти модернізаційні процеси в економіці і суспільстві, а потім розробити відповідну цьому моменту культурну політику. Модернізація сама по собі є культурним феноменом, і будь-яка національна культурна політика, що не змогла осмислити і відреагувати на модернізаційні тенденції й процеси в суспільстві, буде приречена на маргіналізацію і діятиме в обмеженому і штучно створеному просторі».

Із здобуттям Україною незалежності у вітчизняному культурному секторі відбулись активні трансформаційні процеси. Їх концептуальною ознакою стала поява поряд з державними недержавних організацій, установ та закладів культури (приватних, комунальних). Серед останніх – як комерційні, розраховані на одержання фінансового прибутку, так і організації недержавного некомерційного характеру, відомі на Заході як «третій сектор» культурного виробництва. З середини 90-х рр. в Україні почав розвиватися і комерційний сектор культури, так звані культурні індустрії – книговидавництва і книготоргівля, кінематографія, музична індустрія, телебачення та радіо, реклама, Інтернет, індустрія моди, туристична індустрія.

За останні роки накопичився вагомий науковий потенціал у площині теоретичного осмислення новітніх концепцій розвитку української культури і мистецтва, принципів державної культурної політики, соціологічних та економічних аспектів мистецтва (С.Безклубенко, І.Безгін, М.Жулинський, О.Семашко та ін.). В роботах Ю.Алексєєва, А.Білоуса, О.Віннікова, О.Гриценка, Ю.Дімітрова, А.Зайця, В.Кременя розглянуто питання правового та адміністративного забезпечення трансформаційних процесів у сфері культури – узаконення культурних прав і свобод, створення легітимних підстав для функціонування недержавних інституцій, вдосконалення юридичного регулювання витрат на культуру, в тому числі на розвиток нових форм і поширення позабюджетних джерел фінансування.

За останні роки вийшли друком перші монографічні та дисертаційні дослідження, в яких аналізується стан та перспективи розвитку недержавних некомерційних організацій: І.Безгіна «Форми фінансування неприбуткових мистецьких організацій: пошуки в законодавчому напрямку» (К., 1998), «Мистецтво і ринок» (К., 2005); О.Віннікова «Оподаткування діяльності неприбуткових організацій в Україні» (К., 2000) та «Оподаткування діяльності неприбуткових організацій та їхніх виплат фізичним

особам» (К., 2001); О.Гриценка «Культурна політика: концепції та досвід» (К., 1994) та «Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі» (К., 2000); Г.Нечай «Правові основи фінансування витрат на культуру» (К., 1993); Л.Мартиненко «Тенденції культурного будівництва в Україні: становлення недержавних некомерційних організацій» (К., 2003).

Втім, ґрунтовних наукових праць, присвячених дослідженню нових моделей самоорганізації культурного життя, вивченню законодавчих, економіко-правових, інституційних засад функціонування сучасних творчих організацій, колективів, закладів мистецького спрямування, принципів їх взаємодії із державними органами влади залишається вкрай недостатнім.

Згідно із Указом Президента України «Про першочергові завдання збагачення й розвитку культури й духовності українського суспільства» на основі аналізу здобутків і проблем української культури Національна рада з питань культури спільно з Секретаріатом Президента у 2005 році підготувала «Дорожню карту для Програми збагачення та розвитку культури і духовності українського суспільства», де визначено три головні стратегічні пріоритети, реалізація яких має забезпечити загальний прорив у розвитку культури українського суспільства, формування міцної національної свідомості, перетворення культури на ключовий чинник суспільного розвитку України. Серед основних пріоритетів виокремлено – цілісність національного мовно-культурного простору, відновлення пам'яток національної культури та захист національних культурних індустрій [6, 5].

Цим указом та з прийняттям цілого ряду державних постанов підтверджена підтримка державою виробника національного культурного продукту, що і зумовлює *актуальність* вивчення вітчизняних культурних індустрій та культурних практик як вагомої складової української культури, динамічний розвиток яких відбувається на сучасному етапі.

Метою цієї статті є розгляд стану функціонування нових форм культурного виробництва в сучасній мистецькій сфері національної культури та аналіз законодавчо-правових засад, якими регулюється їх діяльність та управління з боку державних органів влади.

На сучасному етапі в Україні функціонує система закладів культури різних форм власності, серед яких мережа державних і комунальних закладів, успадкованих від радянської доби, складає найбільший сегмент національної культури і включає: 77 професійних концертних організацій – філармонічні колективи, оркестри, танцювальні колективи, хори та ін., більшість яких перебувають у комунальній власності 17 з них мають статус національних та державних.

Крім того, Міністерству культури і туризму України підпорядковані 11 мистецьких колективів, в тому числі 9 – національних. Серед них Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г.Г.Верьовки; Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. П. Вірського; Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. І. Майбороди; Національний оркестр народних інструментів України; Національна заслужена академічна хорова капела України «Думка»; Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України; Національний ансамбль солістів «Київська камерата»; Національний будинок органної та камерної музики України; Національний Одеський філармонічний оркестр; Державний духовий оркестр України; Державний естрадно-симфонічний оркестр України.

Статус державних і підпорядкованих Міністерству культури і туризму мають 4 державних концертно-гастрольних підприємства: ДП «Український державний центр мистецтв»; ДП «Державне концертне агентство «Україна»; ДП «Україна гастрольна»; Державна театральна-видовищна агенція. Загалом у прямому підпорядкуванні МКТ України перебувають понад 130 закладів, підприємств та організацій, фінансування яких відбувається за рахунок коштів держбюджету.

У підпорядкуванні регіональних та місцевих органів культури перебувають понад 45 тисяч комунальних закладів, підприємств та організацій культури (музеї, театри, бібліотеки, школи мистецтв, клубні заклади, кінотеатри тощо), які фінансуються з місцевих бюджетів.

Наприкінці 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст. внаслідок демократизації суспільства, «роздержавлення» культурної сфери, інтеграції України у європейський простір розпочався процес становлення нових типів суб'єктів культурного виробництва – недержавних некомерційних та недержавних комерційних організацій, в тому числі й культурно-мистецьких.

В міжнародному вжитку для загального означення всього «спектра» недержавних організацій використовується два терміни: *неурядові* (nongovernment organizations – NGO) або неприбуткові (non-profit organizations – NPO). Під ці категорії підпадають об'єднання, товариства, фонди, установи, благодійні організації або інші юридичні особи, які не є державними і діяльність яких не має на меті одержання прибутку. Вони не є частиною урядової структури і не підпорядковані державним органам інакше, як у межах закону. Це можуть бути різні організації як за видами діяльності, так і за організаційно – правовою формою та порядком утворення.

*Заклади культури державної
та комунальної власності в Україні, 2006 р.*

	Державна власність	Комунальна власність
Театри	5	128
Виконавські мистецькі колективи	17	71
Цирки	15	-
Бібліотеки	9	19960
Музеї	13	422
Заповідники	15	23
Будинки культури. Клуби	548	18854
Культ.-мист. навчальні заклади	12	1487
Кіностудії	5	-
Архіви	12	10
Інші	4	971
Загалом	655	45803

Джерело: Комітет ВР з питань культури і духовності

За нормами українського законодавства, недержавна неприбуткова організація культури є юридичною особою приватного права, метою діяльності якої є не отримання прибутку, а розвиток культурно-мистецької сфери і громадянського суспільства. При цьому такі організації можуть бути і прибутковими, тобто одержувати дохід від власної підприємницької діяльності, але за умови, що цей прибуток використовується на заходи основної (статутної) діяльності і в установлених розмірах – на заробітну плату штатних працівників. До Статті I Закону «Про оподаткування прибутку підприємств» у 1997 р. було прийнято важливе доповнення – пункт 7.11, в якому визначено типи організацій та закладів, в тому числі у сфері культури, які вважаються неприбутковими і користуються податковими пільгами [7].

Елементами старої системи, які збереглися у незмінному чи модернізованому вигляді, є творчі спілки, мистецькі об'єднання, товариства, фонди. Відповідно до чинного законодавства вони є недержавними у своїй статутній діяльності (тобто незалежними від органів державної влади і органів місцевого самоврядування, політичних партій, інших громадських організацій) і набувають статусу неприбуткової організації.

Сьогодні чимало успішних письменників, музикантів, художників є членами незалежних мистецьких й літературних асоціацій, культурно-мистецьких об'єднань. Так, нині діють такі відомі мистецькі об'єднання, як Асоціація українських письменників, Національна ліга українських композиторів, Асоціація сучасного мистецтва України – недержавне мистецьке об'єднання, до якого здебільшого входять київські митці молодшої генерації, Асоціація художніх галерей України, до якої входять 35 незалежних галерей, Асоціація Нової Музики – недержавна мистецька організація, засновник міжнародного фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики» в Одесі, Мистецький центр «Дзига» у Львові, що включає мистецьку галерею, концертний зал, студію звукозапису і кав'ярню в старовинній центральній частині міста та ін. Ці об'єднання не успадкували майна колишніх радянських творчих спілок і мають статус недержавної неприбуткової організації.

Законодавче підґрунтя для цих типів організацій становить право громадян на свободу об'єднань (Стаття 36 Конституції України), а також «Основи законодавства України про культуру», Закони України «Про об'єднання громадян», «Про професійних творчих працівників і творчі спілки», «Про благодійництво і благодійні організації», «Про молодіжні та дитячі громадські організації», «Про оподаткування прибутку підприємств» та право на діяльність (Статті: 34, 35, 39, 41, 48 Конституції України).

Втім, переважна більшість професійних митців сьогодні належать до національних спілок, які стали правонаступницями республіканських творчих спілок радянської доби, зберігши частину їх майна та державну бюджетну підтримку. Так, згідно із Бюджетним кодексом України, 11 національних творчих спілок отримують фінансування з державного бюджету на свою статутну діяльність. У 2006 р. загальна сума бюджетного фінансування національних творчих спілок складала 6,8 млн. грн. [3, 84].

**Національні творчі спілки,
що підтримуються з держбюджету, 2006 р.**

Назва спілки	Рік заснування	Кількість членів, станом на 01.2006
Національна спілка письменників	1934	1500
Національна спілка художників	1932	4500
Національна спілка композиторів	1932	400
Національна спілка журналістів	1958	11500
Національна спілка театральних діячів	1987	5500
Всеукраїнська Музична спілка	1990	1850
Національна спілка діячів народного мистецтва	1989	1500
Національна спілка кінематографістів	1957	1100
Національна спілка фотохудожників	1990	700
Національна хореографічна спілка	2004	400
Національна спілка кобзарів	1989	150

Крім фінансування, ці організації для своєї діяльності мають і відповідну законодавчу базу. Її складають «Основи законодавства України про культуру», а також Закони України «Про професійні спілки, їх права та гарантії діяльності», «Про державні соціальні стандарти і державні соціальні гарантії», «Про авторське право і суміжні права», і «Про розповсюдження примірників аудіовізуальних творів та фонограм» тощо.

Втім, сьогодні матеріальне становище творчих спілок залишається вкрай важким. Крім недостатнього державного фінансування слід наголосити на триваючій кризі нотного видавництва та цілком недостатньому випуску аудіозаписів сучасної академічної музики. У продажу є вкрай небагато CD із записами серйозної української музики. Оскільки подібні аудіопублікації не є комерційними за визначенням, видається доцільним впровадити спеціальну програму державної підтримки національного аудіовиробництва.

Невід’ємним явищем національного культурного життя кінця 90-х рр. ХХ ст. стали культурні індустрії, які в усіх своїх проявах започаткували нові форми існування, перш за все – комерційні.

Аналізуючи питання розвитку культурних індустрій в Україні в історичному аспекті, треба відзначити, що протягом ХІХ – початку ХХ століть українці зуміли створити національну «високу» культуру – літературу, музику, театр, гуманітарні науки. Втім, істотним гальмом у процесах формування й розвитку новітньої української культури стало те, що до 1920-х років країні не вдалося розбудувати власні культурні індустрії – книговидавництва, масову пресу, естраду, кінематограф, індустрію звукозапису.

Прикметними рисами вітчизняних культурних індустрій за часів УРСР були їх неповноструктурність (відсутність низки важливих складових елементів – аудіовиробництва, кіноархівів, професійної освіти за багатьма мистецькими спеціальностями тощо) та несамостійність (підпорядкованість розташованих в Україні підприємств та установ всесоюзним органам формування й здійснення культурної політики). Виготовлена в УРСР культурно-мистецька продукція мала маргінальне становище навіть на місцевому ринку: у книгарнях та бібліотеках домінували книжки, видані в Москві, у кінотеатрах – фільми московських кіностудій, а вироблених в УРСР платівок не існувало загалом.

З огляду на централізований і плановий характер культури в радянські часи, на її ідеологічну заангажованість, при майже цілковитому придушенні авангарду чи взагалі проявів «безконтрольної» творчості, – усю культуру радянської доби можна розглядати як «індустрію культури» в сенсі Т. Адорно, тобто як *великий, уніформований та індустріалізований потік мас-культурного виробництва і споживання, метою якого є передусім утвердження існуючого ладу та його ідеології* [9, р. 24].

Однак таке визначення культурних індустрій, на нашу думку, є надто спрощеним. Спираючись на визначення культурних індустрій, що використовується Радою Європи, а саме: «Культурними індустріями вважається приватна підприємницька діяльність у таких сферах, як кіно, телебачення, радіо, мультимедіа, музика, видавнича справа тощо» [8, 46], будемо трактувати культурні індустрії як *сукупність тих галузей у сфері культури, де творення культурних цінностей і надання культурно-дозвіллевих послуг пов’язане з масовим, індустріальним виробництвом і, відповідно, з масовим споживанням*.

Втім, в галузі музичних індустрій поняття «масового індустріального виробництва» доречно вживати стосовно деяких видів діяльності, таких, як тиражування та розповсюдження аудіозаписів,

виробництво музичного відео тощо. Адже сам процес створення мистецького продукту є глибоко індивідуальним, особистісним, якість якого пов'язана із професіоналізмом творчої команди однодумців – авторів мистецького продукту: поета, композитора, виконавця, продюсера і, відповідно, може розглядатись як індустріальне виробництво тільки в частині його поширення для масового споживання.

Проголошення незалежності України започаткувало нове відродження української культури й стало важливою передумовою для розквіту вітчизняних культурних індустрій. Прикметою часу стало формування, поруч із державно-комунальною мережею, значної кількості недержавних культурно-мистецьких організацій – театрів-студій, музеїв, книговидавництв, аудіовидавничих фірм, продюсерських центрів, дистрибуторських фірм, мистецьких галерей та ін. Поступово вони склали помітний і важливий сегмент національної культурної сфери.

Діяльність культурних індустрій регулюється цілою низкою спеціальних законів – «Про телебачення і радіомовлення» (1993), «Про авторське право і суміжні права» (1993, нова редакція - 2001); «Про рекламу» (1996); «Про видавничу справу» (1997); «Про кінематографію» (1998); «Про народні художні промисли» (2001), «Про розповсюдження примірників аудіовізуальних творів та фонограм» (2000) та «Про особливості державного регулювання діяльності суб'єктів господарювання, пов'язаної з виробництвом, експортом, імпортом дисків для лазерних систем зчитування» (2002); «Про гастрольні заходи в Україні» (2003) та іншими.

Ці правові акти здебільшого врегульовують питання створення, реєстрації чи ліцензування підприємств у відповідних галузях (видавництв, кіностудій, телерадіоорганізацій тощо), їх мовний режим, особливості їх приватизації, права працівників відповідних закладів чи підприємств тощо.

Втім, незважаючи на значний масив законодавчих документів у культурній сфері, їх дієвість є недостатньою. Причинами цього є низька поінформованість, передусім тих, від кого залежить виконання законів, а саме, працівників культури, а також брак розуміння того, як втілювати в життя пропонувані законодавчі ініціативи. Крім того, цілий ряд розроблених на сучасному етапі законів носять декларативний характер, непідкріплені нормами прямої дії, а також демонструють відсутність дієвих механізмів відповідальності за порушення законодавства. На підставі зробленого аналізу сучасної структури організації культурно-мистецької сфери можна зробити такі висновки. За роки розбудови незалежної держави в Україні відбулось формування державно-комунального та недержавного сектора культури, що призвело до появи, крім державних, нових форм культурного виробництва: державних неприбуткових організацій, недержавних некомерційних організацій, а також різноманітних за характером діяльності приватних мистецьких структур. Ці процеси зумовили необхідність створення відповідної законодавчої бази в галузі культури, яка на сучасному етапі зорієнтована, в значній мірі, на державно-комунальний сектор культури й переважно на його бюджетне фінансування. Втім, через недосконалість правової бази чимало нових явищ культурного життя – приватні мистецькі структури та культурницькі НДО – не мають законодавчо оформленого статусу. Це актуалізує необхідність реформування правової бази культури та вимагає розв'язання проблеми її законодавчого забезпечення.

Література

1. Гриценко О. Культурна політика: концепції й досвід: Навч. посібник. / Ін-т держ. упр. і самоврядування при Каб. Міністрів України; [Ред. Довбня А.] / Гриценко Олександр Андрійович. К., 1994.
2. Конституція України: прийнята на п'ятій сесії Верхов. Ради України 28 черв. 1996р.: із змінами, внесеними згідно із Законом N2222-IV від 8.12.2004, ВВР, 2005, N2, ст. 44. — Х.: Фоліо, 2008.
3. Культурна політика в Україні: аналіт. огляд. / [Гриценко О.А., Андрус Г.О., Булкіна І.С. та ін.]; за ред. О.Гриценка; Укр. центр культур. дослідж. М-ва культури і туризму України. — К., 2007. — 160 с.: іл., табл. — (Книгозбірня державного управління).
4. Мартиненко Л.В. Тенденції культурного будівництва в Україні: становлення недержавних некомерційних організацій (90-ті роки ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»/ Л.В.Мартиненко. — К., 2003. — 19 с.
5. Стан культурної сфери та культурної політики в Україні: Аналіт. огляд. 1995 р. / Укр. центр культ. досліджень. Ін-т культ. політики; Під ред. О.А. Гриценка. — К., 1995. — 39 с.: табл.
6. Указ Президента України «Про першочергові завдання збагачення й розвитку культури й духовності українського суспільства» (№ 1647 від 24.11.2005 р.).
7. Закон України «Про оподаткування прибутку підприємств» від 22.06.97. №283/97-ВР зі змінами, внесеними Законами №607/97-ВР від 4.11.97. та №639/97-ВР від 18.11.97., п. 7.11.1.ст. 7.
8. European Programmer of Cultural Policy Reviews - Cultural Policy in Ukraine: Experts Report. — CDCULT (2007), Strasbourg, 9-11 May, 2007.
9. Horckheimer M., Adorno T. The Dialectics of Enlightenment. - N.Y., Herder & Herder, 1972.

УДК 78. 07.2

Ірина Вікторівна Чернова
кандидат мистецтвознавства, доцент,
заслужений працівник народної
освіти України

ІГРОВІ СТРАТЕГІЇ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕАТРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

«Для того, хто не розуміє гри, єдиним виходом стає відмова від гри, натомість у системі постмодернізму можна брати участь у грі навіть не розуміючи її, сприймати цілком серйозно»
Умберто Еко

Стаття присвячена висвітленню феномена гри в інструментальному театрі постмодернізму. Автор розглядає поняття гри з широких культурологічних позицій. Визначаються нові тенденції ігрових стратегій у сучасній композиторській творчості.

Ключові слова: *постмодернізм, гра, інструментальний театр, іронія, ексцентризм.*

This article is devoted to research of play phenomenon in the instrumental theatre of postmodernism. An author examines conception of play from wide culturological positions. Are defined new tensions the play strategy of modern composer's work.

Key words: *postmodernism, game, instrumental theatre, irony*

Як засвідчує художня практика постсучасності, зв'язок постмодернізму з релятивізуючими дискурсами в культурі кінця ХХ – початку ХХІ ст. найвиразніше втілюється у різноманітних ігрових стратегіях. Впровадивши іронічну ігрову ностальгію за усією минулою культурою, постмодернізм спричинив абсолютизацію ігрового принципу мистецтва [1, 286], зокрема, і музики – «найвищого і найчистішого вираження людської facultas ludendi (ігрової здатності)» [2, 213]. Не випадково, більшість феноменів постмодернізму, зокрема, алюзія, подвійне кодування, деконструкція, симулякр, перформенс, пастіш, пермутація, гепенінг тощо, мають родову приналежність до гри. Ж.Ф.Ліотар порівнював постмодернізм з «грою із вичерпуючою інформацією»: перевагу у ній дістає не той гравець, котрому вдається оволодіти раніше невідомою інформацією, натомість той, хто здатен запропонувати нову організацію вже наявних і усім до того доступних відомостей [6, 125-126].

Гра у модусі найвищої естетичної серйозності стала стимулом виникнення розмаїтих арт-практик, як-от: гра зі стилями у полістилістиці, гра зі структурами в алеаториці, з виконавцями і слухачами – у гепенінгу та «інструментальному театрі» тощо. Сьогодні годі уявити фестиваль сучасної музики (чи то «Варшавську осінь», «Київ-музик-фест», «Два дні і дві ночі» в Одесі, «Контрасти» у Львові тощо) без епатуючих публіку ігрових стратегій «інструментального театру».

У статті використані плідні ідеї В.Бичкова, Й.Гейзінги, Т.Гуменюк, Т.Гундорової, Н.Корнієнко, О.Самойленко та інших вчених, котрі аналізують специфіку феномена і поняття гри як культурної універсалії. Важливим теоретичним підґрунтям стали також праці сучасних українських музикознавців О.Берегової, А.Жаркова, О.Зінькевич, Н.Семененко, Б.Сюти, присвячені дослідженню різнобічних проявів «стильової гри» у сучасній музичній творчості. Втім, естетичні аспекти ігрової стратегії в інструментальному театрі не знайшли допоки свого висвітлення у науковій літературі. Це і визначило мету даної праці – проаналізувати sub specie ludi (під знаком гри) естетичні параметри «інструментального театру» та дослідити ігрові стратегії у проекції на різноманітні артефакти інструментального театру постмодернізму.

Згідно з етимологічним словником, слово «гра» має однакову основу з грецьким словом agos – «священний трепет», а первинне його значення – вихваляння і умилювання божества піснями і танцем. Займаючи чи не чільне місце серед найдавніших форм естетичної діяльності, тобто неутилітарної, а тієї, що відбувається заради неї самої, – гра приносить її учасникам естетичну насолоду, задоволення, радість тощо. Важливо підкреслити, що архетип homo ludens – це музично-естетична універсалія, яка визначає принцип організації музичного тексту та механізми музичного комунікування на усіх його рівнях: композитор грає з акустичними і синтаксичними ідеями, слухач – художніми образами, музикант-виконавець – з тим і другим одночасно. Як слушно зазначає О.Самойленко, моторно-динамічна,

безпосередньо технологічна сфера музики є першим провідником ігрового призначення художньої форми і передумовою опосередкованої образної гри, психологічної динаміки, у тому числі і зумовленої драматизацією музичного задуму, його уподібненням до театрального дійства [10, 436].

Особливо репрезентативно ігровий чинник реалізується в «інструментальному театрі» – синкретичному феномені, який залучає до процесу виконання інструментальної музики розмаїті прийоми театралізації, зокрема, жестикуляцію, візуальні компоненти, тілесно-пластичні елементи тощо. Просторовий поділ груп виконавців створює ефект рельєфного звучання. Часто виконавці розташовуються на різних рівнях чи за сценою, на балконі. Взагалі, розширення прийомів театралізації у музичному виконавстві визначається синкретизмом неосимволічного характеру, тяжінням до містеріальних акцій, змішаних концертних програм, які вивершують «міфологеми наочності», словесні коментарі виконавців, а також гра на рідкісних, навіть екзотичних, інструментах тощо. Тобто «театральність» в аспекті її релевантності музичному виконавству пов'язана із сучасними тенденціями розвитку мистецтва театру – посиленою увагою до видовищності, синтезу аудіовізуальних чинників, персоніфікацією інструментів, «грою масок». Власне у цьому сенсі прагнення до театралізації вокально-інструментальних творів називають «інструментальним театром».

Варто зауважити, що ідея інструментального театру з'явилася на межі 50–60-х років минулого століття «на вістрі» інновацій музичного авангарду, коли до концертного залу стали інкорпоруватися ігрові елементи театру і ритуального дійства. Поява терміна «інструментальний театр» пов'язана з творчістю Маурісіо Кагеля – німецького композитора аргентинського походження. Маніфестувала новий жанр п'єса Кагеля «Sur scene» («Для сцени», 1959) – лекція про сучасну музику, коментована інструменталістами і танцівниками. Таке дещо «абсурдне» поєднання строгої форми й окремих навмисне недоречних компонентів стало характерною рисою всієї творчості М.Кагеля, якій притаманне виразне театральньо-ігрове начало [7, 367].

Взірцем іронічно-гротескової композиції у жанрі інструментального театру може слугувати п'єса Кагеля «Матч» для двох віолончелістів і ударника (1964), де музиканти, змагаючись у віртуозності, виконують передбачені серійним каноном ходи, ударник же виконує функцію реферті. Кінець-кінцем музиканти просто засинають на сцені, потім просинаються від звуку будильника, потискають один одному руки і розходяться. Унікаючи закріплення, композитор вдається до «декомпозиції» – іронічно-гумористичної переоцінки елементів музичного авангардизму: він звільнює ці елементи від звичаєних значень, інтерпретує їх по-своєму, впроваджує яскравий театральний контекст, поєднує з позамузичним рухом, пантомімою, словом, жестом тощо.

Найближчим «родичем» інструментального театру є гепенінг (від англ. happening – те, що відбувається) – театралізоване авангардистське музикування, якому властиві керовані вказівками композитора ігрові дії музикантів. Важливим є те, що основним принципом і гепенінга, і інструментального театру стає дезінтеграція художнього об'єкта, тобто заміна результату художньої діяльності процесом творення художнього артефакту при активній участі реципієнта.

Концепція інструментального театру складається не тільки із привнесення *відео-ряду* до музичного твору, що народжує нову комунікативну ситуацію, відтак і принципового розширення *звучо-ряду*, залучення немусичних шумів, декламації, що супроводжують дійство на сцені. Втім, слушно зауважує А.Жарков, принциповим є те, що опрацювання залученого немусичного матеріалу відбувається так само, як музичного, згідно з усіма законами музичного мистецтва [3, 56]. Впроваджуючи у виконання музики як самостійний компонент музичної композиції візуальні елементи, залучаючи зорові образи як звукові, через виконавську жестикуляцію інструментальний театр «затягає» у музику всілякі рухи і взагалі все візуальне. «Виходячи з естетики постмодернізму, – зазначає Н.Семененко, – варто зважити на такий момент: візуально-пластичний малюнок таких композицій – це специфічна графічна партитура для звуків і жестів виконавців. Примхливо фокусуючи семантичні коди – звукові, візуальні, пластичні – в одній просторово-часовій точці, автор вдається до їх енергетичної ідентифікації, ототожнення на енергетичному рівні» [11, 95].

Високовартісне індивідуальне втілення естетичних рис інструментального театру репрезентує «Драма» (1970-1971 рр.) В.Сильвестрова – цикл із трьох сонат (для скрипки і фортепіано, віолончелі і фортепіано та тріо). Для виконання твору композитор залучає також допоміжні предмети: чотири дитячі алюмінієві тарілки точного виміру (вони кидаються з невеликої висоти на струни, на яких вони мають колихатися), три маленькі керамічні скляночки-баночки, що крутяться або вібрують на струнах фортепіано, і коробка сірників [8, 39]. У трьох масштабних частинах цього «суперциклу», який триває в еталонному виконанні Т.Грінденко, І.Монігетті і А.Любімова біля сорока п'яти хвилин, постає не так *музична драма*, радше, *драма музики*, драма культури у глобальному сенсі.

Спочатку на сцені імітується атмосфера натхненного музикування. Поступово звукова матерія розпадається на експресивні звукові спалахи, стаючи ледь вловимим шелестом, що зрештою вивірюється тишею. Відтак музика – точніше, лише її відлуння – нечутно *продовжується у жестах* вико-

навців; знову, як протуберанці, спалахують окремі призвуки, нагадуючи переривчасті обриси вицвілого від часу орнаменту, і губляться у фоновому ніщо. У фіналі персонажі «Драми» покидають сцену, проте залишається легкий інерційний рух керамічних стаканчиків на струнах фортепіано: музика сфер – «еолова арфа» – вітер часів – згасання... Зіткнення різних звукових світів є настільки гострим, що йому тісно у суто музичній сфері, – звук модулює у жест, відтак жест перетворюється на звук.

Важливою рисою ігрових інтенцій та виразником авторської рефлексії стає в інструментальному театрі *іронія* та *самоіронія*. Так, навіть у назвах багатьох творів прочитується іронічний підтекст, як-от: «Щось на зразок квартету» чи «1+16 +...» – неконцерт для скрипки та струнних, «Час Х...», або прощальна несимфонія для п'яти виконавців» В.Рунчака, «Семюелю Беккету» для беззвучного читця та контрабаса С.Зажитька, «Діалог з власним відображенням у дзеркалі» для струнного квартету і магнітної плівки І.Небесного тощо.

Сприйняття світу як хаосу, світу, який позначений прикметами «кризи віри» до усіх існуючих дотепер цінностей, а також усвідомлення факту, що все, що мало бути сказаним мовою музики (як, зрештою, й інших видів мистецтв), вже сказано, і не залишається нічого іншого, як вдатися до «корируючої іронії». Іронія як форма гри – це прорив, «вихід із рамок «справжнього» життя у тимчасову сферу діяльності, де панують її власні закони», – зазначає Й.Гейзинга [2, 15]. Поєднання звичного і незвичного, постійна конгруентність (суміщення, взаємонакладання) протилежностей переконують: композитор не просто бачить світ «очима клоуна», він прагне впіймати невмотивовані, ірраціональні «силові лінії», що так необхідні для руху самого життя, творчості, пізнання, – хоч і переплетені, заплутані [5, 117].

Варто звернути увагу на вельми широкий діапазон переключень сприйняття зі слухового на візуальне, який пропонується авторами у різних творах інструментального театру: виконавці «водять хороводи», розсікають повітря смичками (також спосіб видобуття звуку), з цікавістю розглядають свої іструменти, виструнчуються за ростом чи у коло, завмирають у різних позах (ефект стоп-кадра), витирають з чола піт, щось шепочуть, нерухомо дивлячись у ноти, виходять (під час виконання) попілкуватися з публікою («театральний прийом»). Усе це повинно викликати (і викликає) у слухачів іронічну реакцію. Наприклад, виконуючи на фестивалі «Два дні і дві ночі» в Одесі п'єсу Крістіана Гемпінга «Цукор» для фортепіано, швейцарська піаністка Франциска Рієдер не тільки підспівувала собі («підмурмукувала», вскрикувала), але й «шурхотіла» зубними щітками по клавіатурі, полокала горло водою (пустеля! спрага!). Тимчасом відчуття розіграшу, химерності того, що відбувалося, підсилювалося тим (а це вже не було сплановано композитором), що виконавиця очікувала на пологи. Отож, слухачі-глядачі – веселилися, – резюмує О.Зінькевич [4, 25].

Не так «амбівалентна клоунада», «музичний цирк», втім, радше, *ексцентризм* (від франц. *excentrique* – своєрідний, незвичний, дивовижний) визначає естетичну особливість інструментального театру постмодернізму. Ексцентризм, згідно з І.В.Степаненком, осмислюється в парадигмі постмодернізму як онтологічна властивість буття, яке за своєю природою характеризується іманентним «розірванням» у самому центрі, тобто воно ексцентрично, насамперед у самому собі [12, 145]. Це пояснюється тим, що людина постмодерну – розгублена, «розщеплена» між різними реаліями життя, розсіяна у гетерогенних мовних іграх, балансує між різними дискурсами сучасності. Зрозуміло, що за таких умов свідомість набуває нової якості: людина перестає розглядати себе центром Всесвіту, втім, відчуває цей центр у собі. Центр зі сфери зовнішнього переміщається у сферу внутрішнього, осягаючи повноту буття, єдність з іншими. Власне ексцентризм призводить до карнавалізації життя. Цей новітній карнавал формує і відтворює Я сучасної людини, яке є всюди і ніде, «угорі» і «внизу» (за М.Бахтіним), і може обернутися в алхімії життя на кого завгодно.

Творчо впроваджує елементи ексцентризму у своїх інструментальних творах В.Рунчак. Так, цікавим прикладом інструментального театру в сучасній українській музиці постають його «Дуелі» – квадромузика №3 для дерев'яних духових інструментів та інших музикантів оркестру». Групи виконавців у різних частинах залу і сцени замикають акустичний простір всього приміщення в умовний квадрат, у якому, за задумом автора, відбуваються своєрідні «дуелі»: поміж музикантами (у залі і на сцені), музикантами і публікою, і, звичайно, між автором і цілою армією тих, хто реалізує цей дивовижний проект звуко-інформаційного колообігу; музикантами, диригентом, слухачами.

Тимчасом особливу, дотепно продуману роль відіграє допоміжний візуальний ряд, розташований на концертній сцені, який складається із квазіслухачів, або тих музикантів оркестру, що насправді не виконують твір. Слухаючи музику, вони грають невеликі ролі, ролі «традиційних слухачів філармонійних концертів», імітуючи те, що ми часто бачимо в концертному залі під час слухання музики, зокрема творів сучасних композиторів: запізнення, читання газет, ходіння по залу під час концерту, розмови слухачів між собою, сміх, падіння гардеробних номерків тощо. І водночас із цим

відбувається також і «нормальне» уважне слухання музики, адже такі слухачі ще також трапляються на концертах. Реальній публіці у залі ніби поставлено дзеркало і запропоновано подивитись на саму себе, – іронізує автор [9, 184].

Таким чином, підсумовуючи викладені вище міркування, можемо стверджувати, що інструментальний театр, як явище синкретичного виміру, стимулює подальше вивчення проблеми гри як епіфеномена постмодернізму. Театральність, вивищення ролі візуального чинника, посилена увага до видовищності та тілесно-пластичного начала, а також ексцентризм, іронія висвітлюються як визначальні естетичні риси в інструментальному театрі постмодернізму.

Література

1. Бычков В.В. Эстетика. Краткий курс. – М.: Проект, 2003. – 384 с.
2. Гейзінга Йоган. Homo Ludens / Пер. з англ. О.Мокровольського. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
3. Жарков А.Н. К вопросу о некоторых новых тенденциях тембрового мышления XX века // Теоретичні та практичні питання культурології: Збірка статей. Ч.1. – К.: Логос, 1997. – С.54–58.
4. Зинькевич Е. Элитарное и массовое в контексте постмодернизма // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С.21–30.
5. Ивашкин А. Музыка как большая сцена: встречи с Маурицио Кагелем // Сов. музыка. – 1988. – №8. – С.116–123.
6. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с франц. Н.А.Шматко. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
7. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ. Л.О.Акопяна. – М.: Практика, 2007. – С.387.
8. Павлишин С.С. Валентин Сильвестров. –К.: Музична Україна, 1989.–88 с.
9. Рунчак В. Концертне виконання сучасного музичного твору як синтез аудіо- та візуального чинників естетично-емоційного вираження // Час. Простір. Музика: Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. – К., 2003. – Вип.25. – С.183–186.
10. Самойленко А.И. Инновационные черты современного музыкознания // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. – К.: НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2004. – Вип.33. – С.424–438.
11. Семененко Н. Українська музика в постмодерністському просторі // Матеріали до українського мистецтвознавства: НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. – К., 2003. – Вип.3. – 93-96.
12. Степаненко І.В. Метаморфози духовності в ландшафтах буття. – Х.: ОВС, 2002. – 256 с.

УДК 008: 39

Тетяна Миколаївна Князева
кандидат мистецтвознавства,
доцент Приазовського державного
технічного університету (м. Маріуполь)

РОЛЬ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

У статті порушується проблема існування традиційних етнічних культур в епоху глобалізації.

Ключові слова: *традиція, етнос, культурний простір, глобалізація.*

The article deals with the problem of existence of ethnic traditional cultures in the epoch of globalization.

Key words: *tradition, ethnic, cultural space, globalization.*

Оскільки культура являє собою лише частину суспільного життя, то культурний простір слід розглядати як галузь, що знаходиться в багатомірному просторі соціальної реальності. Культурний простір існує не сам по собі, а як частина світу життя і людського суспільства. В межах культурного простору існують окремі феномени культури та їх різноманітні комплекси й угруповання – національні культурні спільноти, регіональні культури, локальні культури, субкультури, елітарні культури тощо. В межах цих культурних форм створюється, зберігається і передається з покоління в покоління інформаційний знаковий зміст суспільного життя – традиції, знання, цінності.

Проблемним питанням постає співвідношення культури і цивілізації, конфлікт традиційної і сучасної культури в умовах глобалізації.

Культурний простір – головний фактор людського буття. Культурний простір має територіальну довжину, у ньому обкреслені контури культурних центрів і периферії, столиці й провінції, міських і сільських поселень. Культурний простір створює неповторний візерунок самобутніх культур, зберігаючи їхню унікальність і підсилюючи привабливість їхньої яскравої аури. Культурний простір включає ареал поширення національно-етнічних мов спілкування, традиційні форми побутового й господарського укладу. У ньому зберігаються рецепти народної кухні й прийоми виховання дітей, архітектурні й художні пам'ятники, релігійні конфесії, природні заповідники й університетські комплекси науки й освіти.

Людина завжди перебуває в центрі культурного простору, і від її зусиль залежить сьогодення й майбутнє культури як національного надбання.

Поняття культурного простору широко використовується в гуманітарних науках, публіцистиці, засобах масової інформації. Проблема культурного простору, його теоретичні конструкції й футурологічні прогнози розглядаються в працях багатьох вчених. На початку ХХ століття представники культурно-історичної школи дифузіонізму Ф.Ратцель, В.Шмідт, Л.Фробеніус використали це поняття для створення просторової схеми поширення культур, визначення культурних зон і культурних шарів.

Простір є головним чинником людського буття й відіграє важливу роль у розвитку культури народів і держав. Будь-яка культура пов'язана із простором як із середовищем перебування й проживання людини.

Загалом для культурного простору сьогодення характерною є наявність в одному полі різноманітних традицій, які за своїм внутрішнім змістом доволі важко поєднуються одна з однією. Однак ця сполученість має особливий відтінок, оскільки в цих поєднаннях не поєднуваного, у сусідстві та переплетенні найрізноманітніших аж до взаємовиключаючих традицій виявляється дух сучасної культурної динаміки.

Традиційні культури засновані на локальних, обмежених формах соціального спілкування.

Локальні культури на певному етапі свого розвитку можуть виходити за рамки своєї локальної (в тому числі етнонаціональної) специфіки й претендувати на «всесвітність» й «загальнолюдянність», які виражаються певним способом. При цьому атрибут «всесвітності», що здобувається тією чи іншою локальною культурою, як правило, не є необґрунтованою претензією окремого феномена культури – представляти в тому чи іншому аспекті світову культуру як ціле або феномен «загальнолюдського» в чистому вигляді. Він свідчить про реальні відносини, що складаються між певною локальною культурою й світом в цілому.

Розгляд таких тенденцій в контексті історії світової культури показує, що долання локалізму й прорив у «всесвітність» в більшості випадків є не суб'єктивною амбіцією якоїсь локальної культури, а об'єктивною властивістю, потенційним ціннісно-суттєвим змістом, що історично неминуче актуалізується в процесі саморозвитку в широкому контексті міжкультурних комунікацій. І.В.Кондаков називає цю потенційну властивість «всесвітності» локальних культур (яка нерідко стає актуальним в усе зростаючому ступені) їх глобалітетом [3;60]. Інакше кажучи, глобалітет тієї або іншої етнічної (або національної) культури (так само, як і субкультури) – це конфігуратор, що визначає відношення цієї локальної культури до всесвітньо-історичного культурного цілого, до культурної практики всього людства і який окреслює місце, що займає дана конкретна культура в просторі світової культури.

Глобалітет культури зіставимо з її менталітетом. Якщо менталітет – це самосвідомість локальної культури як такої, що відчуте зсередини, у межах даного їй природно-географічного, етносоціального й історичного локусу, то глобалітет – це самосвідомість локальної культури в якості однієї зі складових світової цивілізації, у рамках глобального суттєвого простору, погляд локальної культури на саме себе ззовні. Таким чином, локальна культура ніби бачить себе одночасно в різних дзеркалах: не тільки в дзеркалі власної специфіки (тобто в ряді суміжних або конфронтуючих з нею локальних культур), а й в дзеркалі світової культури як цілому. Сукупність цих відображень, локальних і глобальних, складних на різних етапах історичного становлення й розвитку цієї культури, узагальнюються відповідно в її менталітеті і в її глобалітеті, діалектично співвіднесених між собою як своєрідна «парна конструкція».

Менталітет і глобалітет кожної локальної культури, як вони історично сформувалися, тісно пов'язані між собою. Можна говорити, що глобалітет кожної конкретної локальної культури є проекцією її менталітету на світовий культурний простір. Самі етнокультурні уявлення про світове ціле, що формуються в історії тієї чи іншої локальної культури, як й осмислення етнокультурою свого місця у всесвітній культурі, забарвлені локальним менталітетом. Більш того, можна сказати, що той чи інший глобалітет розвивається залежно від менталітету і є похідним від нього.

Менталітет культури, її локалітет і глобалітет – це три різних, проте взаємозалежних модуси однієї ментальності, що складаються залежно від того ціннісно-суттєвого контексту, в якому вона перебуває. Менталітет фіксує спрямованість даної локальної культури на її ціннісно-суттєву своєрідність (включаючи етнокультурну й психологічну специфіку) в інтерлокальному контексті (тобто в одному ряду з іншими, суміжними або протилежними ментальностями локального ж характеру). Глобалітет виявляє внесок локальної культури у всесвітню, на породжені нею загальнозначущі цінності, на потенціал її «все людяності» й «всесвітньої чуйності», взяті в глобальному контексті.

Кожна культура прагне при контакті з іншою відняти в неї «своє» (інтерпретуючи її в цьому ключі, тим самим «освоюючи» її власними ментальними засобами) і, навпаки, відкинути «чуже» (відповідно, дискредитувавши його, витіснивши або замінивши «своїм»).

Однак в глобалізації культури є й інший, менш привабливий бік. На словах пропонується взаємовплив традиційних культур, обмін матеріальними й духовними цінностями, та реально проповідується тільки один домінуючий стиль життя. Замість того, щоб стати засобом взаємозбагачення традиційних культур шляхом їх рівноправного діалогу, глобалізація знеособлює практично всі культури. Таким чином, сама глобалізація стає проблемою першорядного значення, що містить унікальні можливості й серйозні загрози. Стає все більш очевидним, що внаслідок процесів глобалізації світ, в якому нам жити, буде менш яскравим і менш забарвленим місцевим колоритом, ніж той світ, що залишився в минулому. Багато звичаїв, церемоній, ритуалів, форм поведінки, що в минулому становили фольклорне й етнографічне розмаїття, поступово зникають одночасно з тим, як основна частина суспільства за своєю нові, багато в чому схожі форми життя.

Постає запитання: чи можна в умовах глобалізації зберегти традиційні культури народів? Ні. Хіба що, замкнувшись в собі, вдавшись до ізоляції й стагнації. Але ізоляція й стагнація культури – це загибель для неї; традиційна культура жива завдяки її творчій трансляції. Якщо реакцією культури на уніфікацію глобалізації стане спроба зберегти себе в ізоляції, це призведе до самогубства даної культури. Іншим результатом самоізоляції традиційної культури є її архайзація, внаслідок чого культура неспроможна до будь-якого виклику сучасності [6, 73]. Вперше проблему взаємодії традиційних культур та її можливих наслідків почали вивчати в другій половині XIX століття. З'ясувалося, зокрема, що при взаємодії рівносильних культур відбувається акультурація – обидві вони однаково засвоюють елементи одна одної, і тоді картини світу обох взаємодіючих етносів хоч і змінюються, проте не зникають, їхнє ядро зберігається незмінним. Акультурація припускає добровільне оволодіння людиною цінностями й традиціями іншої культури, не завдаючи шкоди своїй власній. При культурному плюралізмі жодна традиційна культура не втрачає своєї самобутності й не розчиняється в загальній культурі.

Хоч жодна традиційна культура не здатна динамічно розвиватися без взаємодії з іншими, не схожими на неї культурами, однак в міжкультурній взаємодії є й зворотний бік. Це полягає в тому, що завжди може знайтися більш сильна, більш агресивна (домінантна) культура, яка при безпосередньому міжетнічному контакті шляхом прямого чи непрямого тиску викличе в іншій культурі радикальні зміни. Внаслідок цього картина світу останньої повністю або частково заміщається картиною світу етносу домінантного. Такий культурний контакт може призвести до повної асиміляції однієї нації іншою, до злиття одного народу з іншим, до повної втрати одним з них своєї картини світу, а отже, своєї національної самосвідомості, ціннісних орієнтацій, традицій, звичаїв, релігії й мови.

Кожен етнос зароджується й формується на цілком певній території з певним кліматом і специфічним ландшафтом. Особливості природи багато в чому зумовлюють шляхи розвитку даного етносу – від способу виробництва до національного характеру. Природно-кліматична своєрідність «колиски» народу ніби «відбивається» у його національній культурі, лишає відбиток в картині світу представників етносу [6, 73].

Картина світу, сформована в народі, століттями складається також під потужним впливом національної релігії, що визначає як його основні етичні норми, так і систему взаємин як в межах етнічної спільноти, так і поза ними. Особливості тієї чи іншої релігії, пов'язаних з нею обрядів й традицій багато в чому визначають шляхи розвитку національної культури, стимулюють або обмежують розвиток окремих жанрів мистецтва, їх особливості. З національною релігією пов'язані ознаки національного характеру й етичної свідомості нації. Основою життєдіяльності й розвитку етносу є й його мова, що містить в згорнутому вигляді всю історію народу, його культуру, систему цінностей і картину світу.

Природне оточення, релігія й мова разом породжують своєрідну етнічну психологію, що потужно впливає на спосіб мислення, поведінки й вчинки, на весь спосіб життя членів етнічної спільноти. Однією з найважливіших психологічних особливостей етносу стає своєрідне сприйняття навколишньої дійсності, всього світу – картина світу. Батьки транслиють її наступним поколінням за допомогою своєрідної етнічної системи виховання, яку суспільство підтримує системою соціально-етичних

санкцій. При цьому виробляється особливий тип сприйняття, формується яскравий світ наочних образів, в яких об'єкти зовнішнього світу зміщені й виправлені відповідно до картини світу даного етносу чи субкультури.

Можна виділити й описати картину світу кожної більш-менш стабільної етнічної спільноти. Етнічна картина світу дозволяє «етнофору» (її носію) в будь-який момент життя дати відповідь на найпростіше й важливе запитання: «Хто ми є»? Люди визначають себе за допомогою таких понять, як походження, релігія, мова, історія, цінності, звичаї й суспільні інститути [6, 74].

Етнокультурне розмаїття в сучасному світі виконує багато життєво важливих функцій, найважливішою з яких є стримування соціальної ентропії, уникнення соціокультурної однаковості індивідів, перемога якої може означати загибель людства.

З історії відомо: що простіше суспільство, то примітивніша його внутрішня структура, то менше шансів в нього вижити. Щоб бути стійким до соціальних катаклізмів, потрясінь, зовнішнього тиску, суспільство повинне мати досить складну структуру. Резонно допустити, що соціально неоднорідний, асиметричний, суперечливий світ – це світ нормальний і життєздатний. Внутрішня культурна різноманітність нинішнього світу – це велике багатство, яким треба вміти розпорядитися. Адже кожній традиційній культурі часом не вистачає того, що є в культурі іншого народу.

Багатство, спадок завжди були важливими для людини: матеріальний і духовний, в грошовому еквіваленті чи визначний тільки за своїми естетичними і моральними характеристиками, спадок є обов'язком і винагородою, яку слід було зберігати, примножувати і передавати нащадкам. Духовний, культурний спадок народу, який становить чи не найбільше його багатство, споконвіку передавався за допомогою традицій. Традиції, тобто перевірене часом та досвідом, викликали схвалення, спонукали до наслідування.

Традиція – це духовний досвід народу та засіб передання духовного скарбу цього народу, майстерності виробляти різні речі. В уявленні багатьох вона сьогодні є чимось спільним з національним фольклором тієї чи іншої країни. Пов'язано це з тим, що традиція є невід'ємною частиною такого поняття, як традиційне суспільство, тобто доіндустріальне, примітивне, характерною особливістю якого вважається повна відсутність писемності або існування писемності як привілеї окремих груп, яка часто розвивається у вигляді, відмінному від усної мови. А отже, традиція, в розумінні пострадянських науковців, є чимось пов'язаним з фольклором, якщо не самим фольклором. Уснопоетична творчість народу, а також народні пісні, музика, танці – ось те, що є фольклором у розумінні цих культурологів. Вчені Європи та Америки розуміють під цим терміном усі види народної творчості (поезію, музику, танці, різьблення тощо), навіть вірування та звичаї [4, 806]. Традиція – термін, поширений в культурі і, за сучасними визначеннями, означає «елементи соціальної чи культурної спадщини, що передаються від покоління до покоління і зберігаються в певних соціальних групах протягом тривалого часу» [5, 92]. Традиціями є певні суспільні настанови, норми поведінки, цінності, ідеї, звичаї, обряди. Саме близькість цих двох термінів за їх сучасним визначенням викликає плутанину в розмежуванні традиційного від фольклорного.

Набагато рідше згадується, що традиція за своєю функцією – це передання не стільки досвіду, культури тощо, скільки самої інформації про цей досвід, а що робити з набутою інформацією – вирішувати наступникам. Цінність інформації, переданої традиціями, може розглядатися з точки зору ставлення до неї суб'єкта сприйняття. В цьому плані цінність такої інформації для різних суб'єктів може бути неоднаковою, тому що ставлення до будь-якої інформації визначається інтересами суб'єкта [5, 79]. Інформаційний процес за участю традицій може бути керованим. Можна посилити чи послабити дію традицій, посиливши чи ослабивши детермінуючі фактори: інтереси людини, колективу, великої маси людей. В цьому контексті можна говорити, що порушення, ненаслідування традиції є лише осмисленим вибором народу, людини, митця, і на цей вибір можна впливати.

Культурні традиції мають бути досить чіткими й стійкими, щоб досвід та інформація, яку вони несуть, могли успішно застосовуватись і передаватись наступним поколінням. Крім того, ці традиції повинні бути й досить гнучкими, щоб давати можливість формувати нові моделі передання інформації, досвіду, форми поведінки, щоб культура була життєздатною. Негнучкість традицій може призвести до повного їх нівелювання. Відмова більшості наслідувати традиції може призвести до істотних змін в культурі. Вважається, що «забуття традицій руйнує культуру» [7, 85], хоча правильним є й те, що найрадикальніші зміни мають свої передумови в традиційному. Стійкість традицій досягається, перш за все, системою кодів настанов-дозволів. Традиції, пов'язані із заборонаю, поширені в культурі більше за будь-яку іншу форму настанов завдяки їх більш суворій визначеності та лаконізму. Відомо, що будь-яку заборону можна переформулювати у вигляді дозволу чи настанови, що забезпечує існування норми і невіразно забороняє відхилення від неї. Багато залежить і від особистого психологічного

сприйняття людиною заборон-настанов. У багатьох культурах спільним для їх представників є скептичне ставлення до бажаного, того, що піде на користь, обов'язково викликає неприхильність; заборона, навпаки, викликає стійкий інтерес. Традиції, виконуючи функцію регулювання й коригування діяльності окремих індивідів, соціальних груп, мають на меті наблизити реальне поведження людей до соціально значимих норм [2, 337]. У процесі свого функціонування вони набувають певну форму трансляції інформації, досвіду у вигляді зразків, стандартів, канонів, еталонів, шаблонів тощо. Якщо традиції не підтримуються суспільною точкою зору, вони відмирають.

Стереотипи ще не є традиціями, хоча за їх допомогою здійснюється передання досвіду. Вплив стереотипів і стандартів на поведінку суб'єкта може бути більше ефективним, ніж інших форм виховного впливу. При всій своїй унікальності процес освоєння особистістю предметної й духовної культури певною мірою може бути стандартизований, упорядкований. І однією з форм стандартизації є традиції [2, 334]. Традиції закріплюють і передають суспільно значимий досвід, інформацію високого рівня узагальнення. У зв'язку з цим стає необхідним акт сакралізації, «увіковічення» стереотипу, а потім і його зовнішнього, знакового оформлення.

Традиція – це наслідок «духовної» необхідності, що розвинулася з часом, і форма реалізації такої культурної потреби. При цьому свідомого тут може бути так мало, що єдиним мотивом діяльності іноді є наслідування, копіювання. Мистецтво висловлює погляд людини на зміст і мету існування. Цим пояснюється його висока ефективність як засобу пропаганди. Особливо велику роль відіграє діяльність культурних організацій, що впливають на введення в обіг нових, прогресивних традицій, на залучення великих мас людей до створення духовних цінностей, виховання потреби самовираження людини шляхом участі у творчості. Навіть деструктивна діяльність в мистецтві дає дивовижні творчі результати. Руйнування традицій може стати традицією.

Доволі часто можна чути про запозичення традицій не тільки в масштабах народних, а й традицій окремих майстрів у будь-якому виді мистецтва. Найчастіше в цих запозиченнях та в наслідуванні чужих традицій вбачають лише плагіат різного ступеня. Не викликає заперечень, що такі види діяльності суперечать авторським правам, ретельно опікуваних законом. Але саме ці види діяльності наводять на роздуми, що людина, організація, широкий загал, що запозичують у такий спосіб, керуються, перш за все, часом, може й інтуїтивно, бажанням збагатити власний досвід за рахунок чужої традиції. І такий плагіат, на думку К.Богомолової, буде вважатися цілком законним – варто лише заручитися дозволом автора, за яким у сучасному світі зареєстровані всі права на певний винахід-досвід [1, 55].

Отже, традиції є невід'ємною складовою існування культури. Як носій соціалізуючої, духовної, культурної інформації, традиції висловлюють потреби людей в повсякденному житті. Стійкі, вони підтримують величезні пласти культури, забезпечують її подальше існування. Гнучкість традицій дозволяє їм змінюватись, щоб найкраще відобразити зміни в культурі. Традиції – це культурна необхідність, що збагачує життя людей, позбутися остаточно її майже неможливо. Відмова від традицій може призвести до втрати культури, проте порушення традицій породжує нові.

Таким чином, різноманітність традиційних культур функціонально необхідна для того, щоб задовольнити будь-яку назрілу потребу в змінах, у людства повинні бути наявними етноси з відповідною культурою. Тільки тоді у відповідь на ту чи іншу потребу змін воно зможе відразу відреагувати випробуваною етносом інновацією.

Культуру, що лишається незмінною протягом тривалого часу, можна виявити лише серед невеликих і примітивних язичницьких спільнот, що повністю ізольовані, не мають жодних контактів із зовнішнім світом та іншими народами. Всі інші культури, і особливо ті, які можуть вважатися сучасними і живими, зазнали змін, засвоївши елементи інших культур. Намагатися протидіяти таким впливам означає не тільки чинити опір неминучій модернізації, а й сприяти архаїзації культури, консервації її застиглих форм, забуваючи про те, що культура, яка не має розвитку, деградує.

Вже зазначалось, що глобалітет – це своєрідний конфігуратор, який окреслює місце певної конкретної культури в просторі світової культури. Як міра внеску локальної культури у всесвітню культуру, глобалітет вказує на породжені нею загальнозначущі цінності, на потенціал її «все людяності» й «всесвітньої чутливості», взяті в глобальному контексті. Однак є загроза знеособлення практично всіх культур. При взаємодії традиційних культур відбувається акультурація – обидві сторони рівномірно завойовують елементи культури одна одної. Проте завжди може знайтися більш агресивна культура, яка шляхом прямого чи непрямого тиску викличе в іншій радикальні зміни. Такий культурний контакт може призвести до повної втрати народом своєї національної свідомості, традицій, звичаїв, мови.

Природне оточення, обряди й традиції, мова породжують своєрідну етнічну психологію, що формує картину світу. Етнічна картина світу дозволяє етнофору ідентифікувати себе у світовому просторі за допомогою тих же традицій. Культурні традиції мають бути досить чіткими й стійкими, щоб

досвід та інформація, які вони несуть, могли успішно застосовуватись і передаватись наступним поколінням. Але ці традиції повинні бути й досить гнучкими, щоб надавати можливість формувати нові моделі передання інформації, досвіду, форми поведінки.

Таким чином, феномен глобалізації – це виклик людини самій собі, який є випробуванням здатності людей існувати у вигляді всепланетної єдності, не втрачаючи своєї культурної ідентичності.

Література

1. Богомолова К. Роль традиції в сучасній культурі // Аркадія. – 2005. – № 3. – С. 53-55.
2. Загоруйко С.Т. Традиции и формирование культуры потребления // Традиции и современность / Под ред. И.Фурсина. – Севастополь: АН СССР, Философское общ-во СССР, 1985. – 352 с.
3. Кондаков И.В. Глобалитет локальных культур (к постановке проблемы) // Традиционная культура. – 2005. – № 2. – С. 60-70.
4. Культура и культурология/ Под ред. А.И.Кравченко. – М., 2003, 927 с.
5. Очеретяный А.А. Традиция как форма передачи социальной информации// Традиции и современность/ Под ред. И.Фурсина. – Севастополь: АН СССР, Философское общ-во СССР, 1985. – 352 с.
6. Соколов К.Б. «Дикая» глобализация и традиционные культуры// Традиционная культура. – 2005. – № 2 – С. 70-79.
7. Шоркин А.Д. Традиционное и нетрадиционное в культуре и науке// Традиции и современность/ Под ред. И.Фурсина. – Севастополь: АН СССР, Философское общ-во СССР, 1985. – 352 с.

УДК 159.928

Алла Анатолівна Гоцалюк
кандидат історичних наук,
доцент Міжрегіональної академії
управління персоналом

ТРАДИЦІЙНІ ОБРЯДОВІ ДІЙСТВА ГУЦУЛЬЩИНИ

У статті розглядаються календарно-обрядові традиції українців Карпатського регіону та витоки духовної культури нації в контексті національного відродження.

Ключові слова: культура, традиції, ритуали, обряди.

The article explores calendars-ritual traditional of the Ukrainians in the Carpathy region.

Key words: culture, traditions, rituals, obriads.

У першій половині ХХ сторіччя серед українців Карпат побутували й побутують численні вірування, забобони і магичні дії.

У календарних звичаях гуцулів заховалися давні релікти культури, пов'язані з їхнім колишнім хліборобським заняттям. Про це свідчать численні давні фольклорні пісенні твори, в яких оспівуються виноград, море, поезія хліборобської праці. Саме в колядках знаходимо відголоски про пшеницю, яка в горах не росте. А гуцул співає про золотий колос пшениці, про те, що він найме жати «сімсот молодців», в'язати снопи будуть «сімсот дівочок» і складеного збіжжя буде так багато, як зірок на небі. В колядках оспівується, як господар йде по широкому полю, він правою рукою плуг держить, а лівою – волів-другів поганяє. Очевидно, якась частина племен прийшла в Карпати із рівнинної лісостепової землеробської України ще в давні часи і пізніше змішавшись там з мігрантами з Балкан, волохами утворила ті риси локальної культури українців-гуцулів, які й донедавна виразно збереглися.

Святом, коли «вводиться літо в зиму», в Україні вважали Введення – 4 грудня (за старим стилем 21 листопада). З цією датою пов'язано чимало прикмет, прогнозів і магичних звичаїв, що свідчили про її важливе значення. Вважалося, що Введення відкривало собою зимовий святковий сезон.

Найбільш сприятливим для селянського дозвілля всюди в Європі вважався осінньо-зимовий період, особливо насичений звичаями, обрядами, ворожіннями, піснями, колядками, щедрівками, ритуальним рядженням [3].

Зимовий цикл свят суттєво різнився від літнього тим, що останній відбувався переважно поза хатнім простором. Свята проводилися на галявинах, біля церкви, біля річок, в гаях.

Зимові свята на Гуцульщині переважно відбувалися в хаті, біля домашнього й родинного вогнища. Це має сакральне, тобто священне значення, певних часових і просторових точок, зокрема, простору,

де проходив ритуал. Це піч, покуть, лави, стіл, сволок. Ці речі і місця мали певний знак, входили у символічну знакову систему. Тому на час зимових свят вони з побутових речей перетворювалися на сакральні, від яких до певної міри залежали добробут, щастя родини.

До структури різдвяно-новорічних свят гуцулів належать: підготовка житла до свята, оновлення його шляхом вибілювання, вимивання, підготовка святкового, обрядового одягу, особливо білизни, головних уборів і взуття; приготування ритуальних страв до Святої вечері: Свята Вечеря, Різдво, новорічні обряди і Водохреще, що замикає ланцюг різдвяно-новорічних свят. Такий поділ є певною мірою умовний. Вчений В. Петров зазначав, що вперше зрозумів суцільність різдвяного циклу: «Я вперше збагнув, що звичай водити козу, звичай кликати померлих, звичай колядувати, зміст колядок, все це не порізнені окремі звичаї, а те саме, що становило колись цілість, а потім розпалося на окремі елементи» [6].

Щоб зрозуміти структуру загальноукраїнського Різдва і вирізнити локальний підтип обряду, необхідно зробити певні екскурси у часи формування цієї структури різдвяно-новорічної обрядовості. На жаль, вчені не мають достатньої кількості джерел, щоб пояснити еволюційний процес звичаїв та обрядів. Очевидно господарські, родинні цінності в усній народній поезії, обрядових колядках, шедрівках є дуже давні, бо вони торкалися усіх сторін життєдіяльності людини. Такий видатний дослідник, як Михайло Грушевський, на початку XX сторіччя слушно писав про звичаї календарного циклу українців: «Незважаючи на всякого роду пізніші наверсткування, котрі при нагоді таки й зазначатиму, я вважаю, що ті відносини господарські, родинні й громадські, які відбилися в обрядовій нашій поезії (так, як її тепер маємо), в найбільшій мірі належать до часів по розселенню та київської доби» [2].

Як уже зазначалося вище, незважаючи на окремі згадки та описи свят ранніх часів, календарні обряди зимового циклу гуцулів найкраще описані були у XIX – початку XX сторіччя. Цей доступний нам матеріал виразно показує, що навіть на час XIX сторіччя, періоду доволі суттєвих економічних змін, міграційних процесів традиційна народна обрядовість зберігає в собі ще багато старих магічно-натуралістичних елементів, обрядову поезію, пов'язану з сільськогосподарським життям селянина. Власне сільськогосподарська основа народного календаря є своєрідним скелетом, на якому трималися різні обрядодії та церемонії, релігійно-поетичного і громадського життя.

Протягом віків відбувалися певні зміни в розвитку народної обрядовості. Важко заперечити дослідникам, які вважають, що «На жаль, тільки, ми й сього нашого старого календаря не маємо в його повній і чистій передхристиянській формі і мусимо рахуватись на кожному кроці не тільки з спустошеннями і виломами, але і з змінами, перебоями і переносами, спричиненими в старій системі церквою і церковним календарем. Гострі заборони, напади, погрози, котрими духовенство било по святах, які не встигли себе зв'язати в тій чи іншій формі з святами християнськими, поставити свої останки під їх протекторат або асимілюватися з ними, – факт загальновідомий» [2].

Господарський календар був побудований на старих уявленнях про поділ року та з пізнішими нашаруваннями релігійних елементів. Пори року розділяли народні свята, які ув'язувалися з господарським заняттям українців. Весна приходила зі святом Святого Юрія, літо – на Петра, осінь – на Дмитра, зима – в Николая. «Оці четверо ділять собі рік так: Святий Петро і Павло тримають ключі від світу. Настає час замикати тепло, а їм жаль світу, що буде в студени... передають ключі Дмитрові. Той замикає тепло (8 листопада)... Кличе святий Дмитро старшого побратима, сивобородого Николая... Дмитрій просить Николая: «Братіку, пусти зиму»... Сивобородий перебирає у свої руки ключі від світу; сіє снігом, доки має того насіння; а як усе висіє і міхи повитрясає – передає ключі Святому Юрієві (6 травня), котрий тратить зиму» [1].

Традиції Коляди в Україні давні. Назва Коляда має декілька значень. Коли вносять сніп вівса чи іншого збіжжя (на Гуцульщині – з вівса) і ставлять в куті за столом, то звать його Дідухом або Колядою. Це символічна назва всього Різдяного циклу свят.

Різдво було народженням самого світу і всього, що є на землі. Через те в колядках так чітко йде мова про творення світу з води, вогню, до якого причетні риби, птахи. Тому власне з віруванням, що Різдво принесе все, що висловлять в колядках, його також називали ще й колядою. Отже, синонімом Різдва, як і в інших регіонах України, у гуцулів є Коляда, де в колядках співається: «Коляда йде, коляда йде».

Отож, Колядою називають сніп, саме свято Різдво, також ритуальний хліб-калач на Святій вечері, який є жертвою Богам і померлим родичам. Бо калач загалом є хліб поминальний. Хліб-коляда з склянкою меду на нім були найкращим здобутком, і цей найкращий здобуток ставили для всевишнього опікуна і померлих родичів.

Цікаво, що такі злаки, як пшениця, мед, віск і бджоли, є особливо ідеалізовані в українських колядках, зокрема, і в гуцульських. Особливо в тих, в яких оспівується народження світу.

Колядою у гуцулів ще також називають три святкові ритуальні хліби, випечені з символічною позначкою на них з тіста місяця, сонця, зорі. З цим хлібом-колядою гуцул обходить перед Святою вечерею своє дворище, хату, стайні, хліби з худобою.

Колядою називають ще й інший обрядовий хліб, який призначений для обдарування на Різдво близької рідні: діда, баби, хрещених батьків, баби повитухи (та, що приймала пологи в селі). Хлібом-колядою обдаровують також колядників-співаків, які виконують під вікном, чи в хаті традиційні фольклорні твори колядки. Коли ці колядки приходять співати, то вони в уяві людей перестають бути знайомими, сусідами. Їх називають «Божими служеньками», братами, королями. Це вони, колядники, несуть в гуцульську гражду (дім) давні таємниці світа, приходять колядувати до господарів з піснями і несуть йому Боже благословення, добробут, добро, здоров'я, щастя. І, нарешті, колядами (колядками) називають пісні різдвяного свята.

До десяти значень вживання слова Коляда в Карпатському регіоні свідчить про його давнє походження на цих теренах. Вчені дискутують, чи термін коляда є місцевим, чи запозиченим від римських *calendae*. Але більшість вчених заперечують зближення терміну Коляда з римськими святами. Вони вважають, що термін Коляда є під культурно-історичним поглядом значно давнішим терміну *calendae* [8]. Академік О.Веселовський провів порівняльне дослідження про вживання терміну Коляда в інших народів світу. Перша група термінів дуже близька до українського символу. Так, словом коляда позначена різдвяна пісня у білорусів, росіян, чехів, словаків, словенів. Коляда в значенні подарунок, дар у болгар, сербів, литовців, угорців та інших. Подібна форма до римських *calendar* зустрічається у французів, провансальців, албанців, абхазів та ін.

В українському вживанні слово «Коляда», як символ Різдва світу і культ прадіда, в інших народів не збереглося, навіть слов'янських, окрім українців. Порівняння вживання терміну Коляда в інших народів наводить на думку дослідників, що ця назва могла бути запозичена від ще старших народів. Зокрема, існує припущення, що вона походить від староіранської, що означає святкову їжу. Східні мотиви українських різдвяних символів, на думку вчених, близькі до вавилонсько-ассірійського культурного центру. Так вавилонське *kaluti* близьке за значенням до українського «Коляда». [8].

Отже, термін Коляда в українських горян є неоднозначним, його шанування і збереження свідчить про дуже давнє походження. У розмаїтті своїх символів воно дуже добре збереглося на Гуцульщині.

Вчені виводять генезу звичаю від давніх римських «календе», що відбувалися в січні і під час яких переодягалися, маскувалися за козлів, танцювали, приносили жертви. Та більшість дослідників вбачають автохтонне походження колядок, щедрівок, їх дохристиянське походження. Так, власне, такі вчені, як О.Коробка, пізніше В.Гнатюк, Ф.Колесса вважали, що грецько-римські впливи стрінулися на східнослов'янському ґрунті вже з виробленою новорічною обрядовістю й величальними піснями місцевого походження [4]. На підтримку цього свідчення є збереження назви «щедрівка», яка характерна тільки для України. А функціональна єдність колядок і щедрівок очевидна, вони мало різнилися змістом і формою. Народні пісні, що співалися напередодні Різдва, називалися колядками, а ті, що виконувалися проти Нового року – щедрівками, маланками. Колядували більше парубки, або змішані ватаги, а щедрували здебільшого дівчата й дітлахи. Щедрівки різнилися ще й приспівом: «Щедрий вечір, святий вечір».

Важливо нагадати, що колядки й щедрівки – це чисто народні твори поезії світського змісту, що виконувалися під вікном, або в хаті за столом. У них відсутні євангельські, апокрифічні мотиви й образи. Не випадково в народі їх і називали старосвітськими колядками. Штучні пісні на теми Христового Різдва, створені книжниками в XIX сторіччі і поширені через «Богогласники», виконувалися лише в церкві, в народі довго не приживалися і були колись малознані. Це зовсім відмінні твори від усної народної творчості, яку ми розглядаємо. Відомі вчені Ф.Колесса, Ів.Франко, В.Гнатюк свідомо не вносили їх до фольклорно-етнографічних збірників.

Через брак писемних джерел важко поки що датувати час виникнення колядок та щедрівок. Але є підстави вважати, що час їх виникнення сягає доби первісних суспільств. Багато образів і мотивів у колядках сягають давніх часів. Це особливо стосується порівнянь жінки з красним сонцем, чоловіка – з ясним місяцем. Об'єктами величання у колядках постає селянська родина, їх життя, праця, добробут, сімейне щастя.

Письменник і вчений Іван Франко, пильно вивчаючи народний побут, вбачав причину живучості народного жанру в його непересічності, значимості для духовного життя хлібороба, в його сильному емоційному впливі. Він писав, що колядка радувала й хвилювала селян до сліз. «Чому? А тому, бо колядка переносила їх думку в якийсь світ близький і рідний їм, а при тім зовсім відмінний від того, серед якого мінає їх убоге, клопітливе життя. Пісня виповідає простими словами їх найглибші, сердечні бажання, показує їх не як бажання, а як дійсність. Слухаючи колядки, такий бідолаха хоч на хвилю бачить себе заможним господарем, у якого подвір'я чисто заметене, хата гарна, світла, в хаті прибрано по-празничному, недостатку нема, а натомість за столом сидять гості славні та величні на

весь світ, і він рад, що може чесно і відповідно прийняти їх. Пісня радує його, а глухе почуття дійсних життєвих клопотів хоч на хвилину уступає на бік, впливає сльозами, – не гіркими, але такими, що облегшують душу. Оце й єсть сила і суть поезії» [10].

Універсальна значимість змісту й образу у колядках, щедрівках підносить в ідеальну сферу будь-кого із слухачів. Святково-романтичне піднесення, оптимістичне звучання викликає певні емоції, святковий настрій. Надзвичайна, піднесена поетичність, гіперболізація образів у колядках та щедрівках сприяла збереженню їх протягом багатьох віків. Їх соціалізуючі глибинна суть актуальна для усіх поколінь. Дуже влучно описав їх суспільну роль відомий вчений професор Микола Сумцов ще у XIX сторіччі. Він писав: «Все важке і сумне, що тривожить селянську душу в довгі осінні ночі, коли на солом'яну стріху падають буйні краплини холодного дощу, в повітрі стоїть сира мряка і шумливий вітер вривається в похилений набік димник, гнітючі турботи, сумніви й побоювання зникають, забуваються під принадним впливом веселої святкової пісні. Колядка зачаровує уяву рисами і образами неземного щастя, наповнює бідне життя фантастичними статками, із самотньої і похмурої хатини веде в чертоги багача, де всюди виблискує золото і срібло, підіймає слухача в осяйні надзоряні простори... В різдвяних піснях, колядках і щедрівках милосердне і співчутливе божество спускається на землю, відвідує бідні оселі і щедрою рукою роздає достаток і щастя. Сонце виявляє батьківську турботу про селянське господарство. Місяць дружелюбно розмовляє з людьми і відкриває їм, в якій хаті в наступному році буде весілля. Добрий хлопець в колядках – не простий парубок, а богатир, що нехтує вороними кінями й червінцями і любить лише милу дівчину. Дівчина в колядках – не звичайна селянська дівчина:

В хату прийшла – пани стрічають,
Пани стрічають, шапки знімають,
Шапки знімають, її питають:
– Чи ти царівна? Чи ти королівна?

Селянський двір оточений білокам'яними стінами; ворота зроблені з жовтої міді. В хаті столи накриті дорогими килимами; на столах стоять келихи, повні вина. Цей пісенний ідеалізм чогось та вартий! Вікова особиста і майнова залежність, що знижувалась часом до ступеня рабства, зламала б у духовному відношенні темного, неписьменного селянина, якби його не підтримувала постійно чарівниця-пісня, що переносила думку і почуття кудись далеко-далеко, де ясно, і тепло, й затишно»...» [9].

Отже, розглядаючи давні традиції колядування й щедрювання в Україні, бачимо перш за все їх велику суспільну роль. Завдяки саме цій важливій соціалізуючій, комунікативній, естетичній функції колядки й щедрівки збереглися до наших днів. Існують різні думки щодо походження свят.

У структурі народного календаря зимового циклу гуцулів у давнину дуже важливою обрядодією була Свята вечеря з ритуальною поминальною стравою – кутею (за значенням те ж саме, що й коливо на поминальному обіді), а отже, й традиція культу пращурів. Виразним компонентом зимових свят виступають звичаї шанування солярних та аграрних рослинних культів.

Дуже влучно охарактеризував новорічний цикл свят у гуцулів відомий дослідник XIX – початку XX ст. Володимир Шухевич, який вказав і на причини важливості багатьох обрядодійств. «Йик сонейко зачинат змагати си в силу, а Божа днинка зачинат рости – тоді настає у Гуцулів новий рік. Сесю пору обходять Гуцули велично не тільки дома, але і в церкві, яка як раз тоді обходить Різдво Христове. Легіні, що роблять у бутинах, тай ті, що царями порозходили ся за зарібками, сходять ся до дому, аби спожити посполу тайну вечеру у свѣит вечір у своїй хаті, куда по віруванню Гуцулів приходять у ту пору на тайну вечеру і душі померших» [11].

Сучасні дослідники також наголошують, що особливості життя гуцулів визначаються довкіллям, а також умовами господарювання, міграційним життям. Вони вбачають, що саме тому гуцули так свято зберігають родинні традиції [5].

Культ пращурів в українській культурі зберігся, очевидно, якнайкраще. Шанування родичів, які відійшли за вічну межу, особливо добре збережене в різдвяно-новорічному циклі свят. Як слушно підкреслюють дослідники гуцульської обрядовості, зокрема Іван Сеньків, в уяві народу вся природа була заселена душами померлих, які перебували у воді, деревах, збіжжі, городині, в траві та в хаті. Саме їм завдячувала вся жива природа своєю квітучістю та розмноженням. Люди вважали, що душі померлих родичів перебувають в снопах, траві, сіні. «Господар як репрезент роду й провідник церемонії на святій вечір уносив ще в'язку сіна до хати, розстеляв його на столі й на лавках, частину клав під стіл. Трава й сіно були місцем перебування святих родичів, ближчих і дальших, яких також ототожнювано з сіном. Присутність родичів на тайній вечері сприяла заклинанню й побільшенню добробуту господарів» [7].

За народними уявленнями, в час зимового сонцестояння відбувається активізація всіх природних і надприродних сил. Йде протистояння між зимою і літом, між добрими й зловорожими силами.

У процесі святкування з'явилися й важливі елементи обрядовості суспільного, громадського родинного звучання, ідеали людського щастя, краси, почуття родинної злагоди. Тут важливу роль

відігравали вікові групи: діти, як символ юного, безгрішного, розквітаючого, парубки й дівчата, які своїм буянням сили й любові спричинялися до магічного впливу на людей, природу. В обрядах гуцулів функціонували дівочі й парубочі ватаги, складчини, ритуальні трапези.

Література

1. Влад Марія. Стрітєння. – К., 1992. – С. 98.
2. Грушевський Михайло. Історія української літератури. – К., Либідь, 1993. Т.І. – С. 170.
3. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: конец XIX – начало XX в. Зимние праздники. – М., 1973. – С. 10.
4. Колеса Ф. Українська усна словесність. – Львів, 1938. – С. 39.
5. Крисаченко Валентин. Геокультурна варіативність українського етносу. // Українознавство. – К., 1 – 2006. – С. 60.
6. Петров В. Лист-рецензія д-ра В.П.Петрова. // Гуменна Докія. Велике цабе. Нью-Йорк, 1952. – С. 145-148.
7. Сеньків Іван. Різдво в народних віруваннях і обрядах гуцулів. // Народна творчість та етнографія. – К., 2001. – №1-2. – С. 60.
8. Сосенко Ксенофонт. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора. – к., 1999. – С. 40-84.
9. Сумцов М. Научное изучение колядок и щедриво. // Киевская старина. 1885. – Т.ІІ. – С. 239.
10. Франко І. Що таке поезія? Передмова до зб. «Вибір декларацій для руських селян і міщан» – Львів. –1902. – С. 10-11.
11. Шухевич Володимир. Гуцульщина. Ч. IV. // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів. Т. VII. – 1904. – С. 2.

УДК 398

Валерій Михайлович Кирилюк
заслужений артист України,
викладач кафедри хореографії
Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СУТЬ ТА ПРИЗНАЧЕННЯ ТРАДИЦІЙ, ОБРЯДІВ І ЗВИЧАЇВ УКРАЇНЦІВ

У статті автор докладно розкриває традиційність українського фольклору, зміст і призначення обрядів та звичаїв, аналізує дослідження фольклористів у даній галузі.

Ключові слова: традиція, обряд, звичай, мистецькі традиції, фольклор, автентика, хореографія.

In the article an author exposes traditional character of Ukrainian folk-lore, maintenance and setting of ceremonies and consuetudes thoroughly. Analyses research of specialists in folk-lore in this industry.

Key words: tradition, ceremony, consuetude, artistic traditions, folk-lore, autenteka, choreography.

Найголовнішим завданням суспільства завжди було, є і буде виховання поколінь гуманістів і патріотів, для яких найвищим ідеалом є єдність особистих та національно-державних інтересів. «Виховання громадянина починається з коліски за визначальної ролі батьків. Продовжується до завершення життєвого шляху на засадах та засобами народної і академічної педагогіки; з використанням вітчизняного і відповідно його традицій та суспільним інтересам зарубіжного досвіду; за активної ролі державних і громадських органів управління та освітньо-наукових, культурологічних, мистецьких, фізкультурних та оборонно-спортивних інституцій» [3, 7]. Найбільш ефективним завжди вважалося виховання на прикладах життєдіяльності батьків, навколишньої природи, розкриття секретів і величі національно-державної мови, культури тощо. Просвітителі завжди намагалися розгадати феномен національної культури, зокрема мистецтва, його вплив на формування особистості, а сьогодні педагоги і митці досліджують вплив фольклору на культурне становлення нації.

Питання еволюції хореографічного фольклору досліджували М.Грушевський, М.Сунцов, О.Дей, В.Гнатюк, Е.Корольова та ін. Впливу народного танцю на сучасну культуру України присвячено дисертаційне дослідження В.Шкоріненка.

Із часу виникнення людського суспільства прогрес цивілізації відбувався завдяки тому, що від покоління до покоління, від колективу до окремої людини систематично передавалися знання, трудові навички, норми поведінки, матеріальні та духовні цінності. Кожним новим поколінням все це засвоювалося, застосовувалося в житті, розвивалося та в подальшому передавалося наступному поколінню. В ході історії склалися й утвердилися форми, засоби та механізми збереження та передачі соціального досвіду, які в сукупності називаються традицією.

«Народ український хоч і займає поспіль без жодної перерви величезну суцільну територію, однак (через) розбиття штучними кордонами на декілька частин мусить жити під владою декількох держав. Однак незважаючи на таке пошматування української території, незважаючи на різні політичні умовини життя, народ український зумів зберегти свою національну вдачу, свій характер, свої нахили, свій артистичний смак на цілому просторі своєї великої території так, що у всіх мистецьких проявах, які найліпше характеризують душу народу, він скрізь виказує одноцільність» (В.Щербаківський)[5, 139].

Одноцільність або традиційність української душі від старих часів і до сьогодні виявлена яскраво у мистецтві. Тож недаремно суттєвою ознакою фольклору є традиційність. Фольклор живе і розвивається тільки в руслі традицій, тільки спираючись на досягнення попередніх поколінь. Традиція, за визначенням А. Євенка, це історично складений і переданий з покоління в покоління досвід, практика в будь-якій галузі суспільного життя, норми поведінки, смаки тощо. В.К.Сапіга дає таке визначення: «Традиція (від лат. traditio – передача, оповідання, переказ) – це те, що передається від покоління до покоління як загальноприйняте, загальнообов'язкове, перевірене минулим досвідом, визнане необхідним для забезпечення подальшого існування й розвитку індивіда, колективу, держави, суспільства». Мета традиції полягає в тому, щоб закріплювати й відтворювати в нових поколіннях усталені способи життєдіяльності, типи мислення і поведінки. Традиційність є специфічна форма народного життя, культури, побуту, форма його руху. Всякий фольклорний процес неминуче набуває характеру руху всередині традиції, еволюції та трансформації традиції. На будь-якому відрізку часу фольклор будь-якого народу становить собою динамічну систему, певний стан традиції. Новоутворення, що при цьому виникають, – це перш за все зсунута і змінена традиція» [1, 64].

Традиція передбачає вироблення стійких форм, стереотипізацію художніх засобів, створення такої системи жанрів, у межах якої може відбуватися творчий процес загалом. Фольклор поповнюється за рахунок тільки тих творів, які відповідають усталеним естетичним нормам і критеріям. Водночас постійно відбувається розхитування традиції, поповнення її новими елементами, які згодом сприймаються всіма і входять до традиції як її повноцінні складові. Для того щоб новий твір став фольклорним, його основа мусить ґрунтуватися на естетичних досягненнях попередніх поколінь. Отже, традиція є системою, що забезпечує зв'язок сьогодення з минулим, втілює досвід колективу, суспільства, яке прагне до накопичення історичних, культурних, художніх надбань.

Із усністю та традиційністю найтісніше пов'язана така характерна ознака фольклору, як варіантність. Записувачі фольклору першої половини ХІХ ст., стикаючись із численними варіантами фольклорних творів, вважали це явище наслідком розпаду колись повноцінних зразків. У фольклорних публікаціях вони вдавалися до зведення варіантів, виправлень, заміни слів і фраз, цілих рядків тощо. Лише значно пізніше стало зрозуміло, що фольклор не знає незмінних творів. Навіть обрядові пісні, магічна функція яких вимагала збереження стабільного тексту, змінювалися, доповнювалися, варіювалися.

Дещо інше співвідношення колективного й індивідуального, традиційного та новаторського начал спостерігається в сучасній масовій культурі. Завдяки зближенню літератури і фольклору, широкому використанню письменниками фольклорних образів і мотивів, фольклорного стилю чимало їхніх творів стають надбанням усної традиції. Процесові влиття авторських пісень у фольклорну традицію найбільшою мірою сприяють художня самодіяльність, засоби масової комунікації. Далі твір починає жити за законами усної традиції, незалежним від автора життям [2, 37].

Для того щоб уникнути упередженості в оцінці таких новацій, слід і провести науковий аналіз поняття «традиція». Без цього як позитивні, так і негативні оцінки будуть передчасними й не об'єктивними. У розумінні традиції за останні два десятиріччя відбулася значна еволюція. Спостерігається розкид думок від повного отождолення традиції з консерватизмом до визнання внутрішнього суперечливого характеру традиції, яка включає як консервативну, стабілізуючу функцію, так і творчість, критику, новаторство та інші стимулюючі прогрес суспільства і його культури тенденції людської діяльності. Останню точку зору розділяють Є.С.Маркарян, В.Д.Плахов, О.Г.Спіркін. «Будь-який розрив із традицією, по-перше, здійснюється в межах традиції, – зазначає В.Д.Плахов, – порушення цієї закономірності означає неможливість розвитку і відповідно смерть мистецтва як історично сформованої системи; по-друге, передбачає необхідність і негайність ствердження нових традицій, всякий значний художній рух і навіть індивідуальна творчість стверджується й конститується виключно завдяки

традиції». В.Д.Плахов розглядає традицію в статичному й динамічному аспектах. Причому статичний аспект вважає визначальним. Статистичні характеристики приймаються за визначальні в довідково-нормативній літературі. Тут традиція ототожнюється з «елементами соціальної та культурної спадщини», які «передаються від покоління до покоління й зберігаються в різних суспільствах, класах, соціальних групах протягом тривалого проміжку часу», або ж із ідейно-художнім досвідом, викристалізованим у кращих творах фольклору та літератури, закріпленім у художніх смаках народу, усвідомленим і узагальненим естетичною думкою, наукою про літературу [4, 431].

Погляд на традицію як на культурний досвід передається від покоління до покоління, де стабільність повторюваність є основною якісною характеристикою, навряд чи може задовольнити. Адже традиція як стійке утворення, як замкнута сама на собі система існує лише за певних історичних, соціально-культурних умов, які постійно змінюються. Тому в суспільстві на підставі попередніх традицій формуються нові, система знову існує у вигляді стабільного, стійкого утворення, але в дещо розширеному та збагаченому вигляді. Причому нова система виникає внаслідок трансформації, принципного перетворення, поглинання, діалектичного зняття старої системи.

Основний зміст поняття «традиція» складає не просто досвід минулих поколінь, а саме такий досвід, який включає в себе умови майбутнього розвитку на даному історичному етапі, в конкретних соціальних умовах для даного суспільства, класу, соціальної групи, успадковується й розвивається лише те, що не втратило своєї суспільної й культурної значущості. Таким чином, традиція – це безперервний процес творення, новаторства, а не застигла, абсолютно незмінна даність. «Новаторство є однією із діалектично суперечливих сторін традиції як механізму регуляції людської діяльності. Воно протистоїть у цій якості не традиції в цілому, а консерватизму, тобто протилежній стороні внутрішнього, змісту традиції, яка взаємодіє з нею», – зазначає В.Б. Власова.

Мистецькі традиції слугують важливим фактором формування культури людини, її різнобічного розвитку, складають основу виховання дітей, мають поліфункціональний вплив на них. Не тільки людина є творцем культури, а й культура творить людину. У такій взаємодії людина виступав об'єктом впливу культури, носієм культурних цінностей та суб'єктом культурної творчості [6, 7].

З усною і колективною формою передачі традиції пов'язані такі визначальні ознаки, властиві фольклору, як виконавство, імпровізаційність, варіативність (А.І.Гуменюк, Є.В.Єфремов, А.І.Іваницький, С.Ф.Карабанова, М.Ф.Овсянніков, Ю.М.Чурко та ін).

Будь-яка традиція – це органічне поєднання стабільності (інваріант) та змінюваності (варіативність) (К. В. Чистов). Інваріант може існувати тільки за рахунок варіювання. Специфіка поєднання інваріанта й варіанта полягає у самому предметі традиції та в його функціонуванні. Г. Штробах відмічає, що варіативність міститься більш за все у несуттєвих деталях, при цьому зберігається стабільність у сталих, найбільш суттєвих конструктивних елементах.

В естетиці довготривале збереження традиції пояснюється тим, що відтворювані елементи носять характер усталеного, безособового канона або професійно орієнтованої на відбір традицій творчості якогось митця. Будучи засобом усвідомлення дійсності, мистецтво відображає й творить життя. Однак динаміка життя випереджає художні традиції, узаконені попереднім розвитком мистецтва. Тож, справжнє розуміння традиції проявляється в їхньому творчому переосмисленні, оновлюванні.

Таким чином, передавання традиції представляє собою її функціонування у суспільстві – накопичення, відбір, передачу культурного досвіду. Вважаємо, що передавання здійснюється у вигляді мистецьких канонів, зразків, варіантів.

Передача досвіду передбачає оволодіння ним, включення у сучасне життя, інакше традиція стає «архаїкою». «Без відтворювання немає традиції», – наголошує К. В. Чистов і, що особливо важливо, «оволодіння традиціями означає не тільки ознайомлення з ними, але й перетворення художнього, естетичного досвіду людства у необхідний момент власного розвитку». Ключові поняття життєдіяльності традицій Е. С. Маркарян об'єднує в ємкому формулюванні: це механізм акумуляції (накопичення), трансмісії (передача) й актуалізації (реалізація) культурного досвіду [12, 52].

Викладене вище тлумачення традиції є загальним для різних областей знань, а отже придатне для музично-хореографічної. Воно дозволяє бачити в музично-хореографічних традиціях багатовіковий досвід хореографічного мистецтва. Структуру зазначених традицій складає сукупність поєднаних між собою компонентів: жанри, види, їхній інваріантний зміст, виражальні засоби тощо.

Механізм функціонування традицій полягає, насамперед, у накопиченні досвіду мистецтва в художніх візрях (репродуктивно-продуктивні форми фольклорного та народно-сценічного танцю). Йому властива передача хореографічного досвіду через передавання інваріантних ознак у фольклорних канонах, народних зразках та адаптованих варіантах. Механізм функціонування включає також реалі-

зацію хореографічного досвіду (в єдності інваріантних і варіантних ознак) через репертуарні твори, їхнє використання в сучасних умовах життя, в культурі, освіті тощо.

Формулюючи традиції як музично-хореографічні, ми виходили з визнаних в естетиці класифікацій мистецтва (В. Є. Гусєв, Д. Г. Дараган, М. С. Каган, М. Ф. Овсянніков, А. Н. Сохор та інші). В них за основу береться об'єктивне буття предмета та продукту мистецтва, суб'єктивна здатність людини сприймати предмет мистецтва й відтворювати його.

Перша класифікація виходить з того, що лежить в основі даного мистецтва. Відповідно, мистецтва визначають як зображувальні; понятійні; виражальні та синтетичні. Друга класифікація оснований на ознаках статичності або динамічності форми творів мистецтва. З цього погляду, мистецтва поділяють на просторові; часові; просторово-часові. Залежно від того, до якого органу чуття звертається мистецтво насамперед, розрізняють слухові, зорові, слухо-зорові мистецтва.

У процесі відтворення дійсності в мистецтві об'єктивна дійсність і суб'єктивне ставлення до неї складають нерозривну діалектичну єдність. Так і зазначені класифікації доповнюють одна одну, складаючи начебто три «координати» вимірювання мистецтва (М. С. Каган) [7, 19]. Застосовуючи їх до хореографії, мистецтво танцю визначається як складне: виражальне, як і музика; просторово-часове, що також поріднює його з музикою; зорове, видовишне. Оскільки поза музикою танець не існує, то його називають слухо-зоровим мистецтвом.

В. В. Ванслов, відзначаючи складний характер хореографії, вказує, насамперед, на її зв'язок з музикою: «Хореографія – мистецтво первісно синтетичне, бо поза музикою, яка посилює виразність танцювальної пластики, дає їй емоційну та ритмічну основу, воно не може існувати». Не випадково, ще в первісному суспільстві пісня, танець, музика існували як єдине мистецтво у первинному синтезі – синкретичній формі. Ще й досі існує термін «піснєпляска», а дехто музику і пластику в танці отожднює з двома крилами птаха: для польоту потрібні обидва [9, 68].

Вчені визначають традицію як систему зв'язків теперішнього з минулим, за допомогою яких провадиться накопичення, відбір, передача і регуляція культурного досвіду (К. В. Чистов) [14, 58].

Предметом традиції у філософському розумінні виступають суспільні цінності, що історично склалися, елементи культурної спадщини певного народу, які набули сталої форми, передаються наступним поколінням і зберігаються протягом тривалого часу у суспільстві загалом чи в окремих соціальних групах [13; 69]. У різних галузях знань це поняття конкретизується.

Традиції у фольклористичі – це традиційні знання про фольклор (В. М. Гацак, М. М. Гордійчук, Б. Н. Путилов, Е. С. Маркарян, Б. О. Рибаків, К. В. Чистов). Характерним є простежування рис традиційності у фольклорі, починаючи з первісного мистецтва і до сучасної культури, у первинних і вторинних формах фольклора (А. І. Іваницький).

До первинних форм відносять репродуктивні (автентичний репертуар), які ґрунтуються на першоджерелі, та продуктивні форми, які зберігають фольклорну основу, але активно оновлюються. Вторинні форми (не другого гатунку) або «фольклоризм» – це узагальнені, загальнонаціональні форми. Вони створюються частіше у професійному та самодіяльному середовищі, зовні схожі з традиційними, але виконують нетрадиційні функції завдяки включенню у нові культурно-побутові умови (сценічні, навчальні) (К. В. Чистов).

Дослідники визначають «фольклоризм» «як процес адаптації, трансформації та репродукції фольклора у повсякденному житті суспільства, в культурі та мистецтві» (В. Є. Гусєв, Т. О. Установа, Г. Штробах та інші). Продуктивні й вторинні форми музичного, хореографічного фольклору частіше називають народними та народно-сценічними.

У культурологічній теорії культурної традиції ключовим є поняття культурного дуалізму для позначення традиційного в народному й професійному мистецтві (Е. С. Маркарян, К. В. Чистов) [8, 27].

В естетиці наголошується, що традиції складають «цілісні формально-змістові структури, які несуть у собі найбільш цінні художні досягнення людства (жанрові, родові, видові особливості мистецтва); зображувально-виражальні засоби, властиві специфічним формам мистецтва конкретного народу».

Мистецтвознавчих смислів традиції декілька. Так, в народному мистецтві традиція слугує однією з характеристик національної спільності; в балеті це – естетичні принципи, художні прийоми, мова і форми мистецтва минулого, втілені у заново створених творах, а також цінності хореографічної спадщини у вигляді збережених творів, що продовжують жити у теперішньому часі. Провідне визначення в естетиці – «досвід мистецтва, що зберігає для сучасності значення художнього взірця і забезпечує безперервність його поступального розвитку» [11, 87].

Предмет традиції настільки широкий, що кожне визначення правомірне. Оскільки хореографія являє собою явище мистецтва народного і професійного, що вивчається фольклористикою, мистецтвознавством, естетикою одночасно, то за вихідне логічно взяти відповідне їм тлумачення поняття.

Отже, традиції в мистецтві представляють культурні цінності народу, певної нації у вигляді реальних мистецьких досягнень (жанри, види, зміст, засоби, репертуар творів тощо); досвіду мистецтва минулого в значенні художнього взірця, зосередженого у первинних фольклорних і вторинних загальнонаціональних народних формах самодіяльного та професійного мистецтва.

Форма передавання традиції в мистецтві характеризується успадкуванням художніх досягнень, переходом і передаванням їх наступним поколінням, збереженням протягом тривалого часу, усталеністю та водночас збагаченням новими цінностями.

Успадковані художні досягнення складають найбільш цінні художні особливості мистецтва (жанрові, видові, змістові), зображувально-виражальні засоби мистецтва конкретного народу, митця (образні, музичні, пластичні) та усталені, стереотипізовані елементи – художній взірець.

«Традиції передаються фольклорно: відтворювані елементи носять характер усталеного, безособового канона (інколи... канон і традицію не розрізняють), чи то у формах професійної творчості, орієнтованої на відбір традиції». Переходять традиції в усній формі колективного виконавства, головним чином, через «слово і дію», в побуті та шляхом навчання [10, 43].

Отже, традиція, якщо й містить у собі щось із досвіду минулих поколінь, то тільки таке, що на даному етапові розвитку суспільства є необхідним, актуальним, без чого не може здійснюватися прогрес. «Старе» існує не поряд із новим, не формально поєднується з ним, як це має місце у вищенаведених фольклорних новаціях, а воно органічно злите з новим, переосмислене, поглинуте ним.

Обрядово-звичаєва сфера – це ті прикмети й ознаки, по яких розпізнається народ не тільки в сучасному, але й у історичному минулому. Адже вона охоплює всі ділянки особистого й суспільного життя кожної окремої людини. Традиції, звичаї обряди та свята – це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенациональних справах. Звичаєва спадщина, а також мова – це ті найміцніші елементи, що об'єднують і цементують окремих людей в один народ, в одну націю.

Звичай – загальноприйнятий порядок, традиційно встановлені правила суспільної поведінки; манера поведінки, прийнятий спосіб дії (А. Івченко «Тлумачний словник української мови»). Слово «звичай» походить від дієслова звикнути, тобто привикнути до чогось, взяти за звичку. Таким чином, звичай – це звичка робити щось певним чином у праці, в побуті, в суспільному, духовному житті; це звичні, давно заведені, які ставали звичайним порядком, однотипні масові дії, які відтворюються тривалий час. Звичай з'явився разом з виникненням людського суспільства внаслідок повторювання однакових вчинків, які згодом набули загального значення, стали нормою. В класовому суспільстві звичаєві норми диференціюються і набувають класового змісту. Якісно інші звичаї склалися в соціалістичному суспільстві, де вони базуються на нових суспільних відносинах – соціалістичному ставленні до праці, товариських взаєминах в сім'ї, на підприємстві тощо» [12, 53].

Соціальна роль звичаю та ж, що і традиції. Вона служить засобом збереження та передачі досвіду, освячення порядків і форм життя, які встановилися, регламентації й контроль поведінки індивідів, зміцнення їх зв'язку із тією соціальною групою (нацією, суспільством), до якої вони належать. Зміст і роль звичаю й традиції по суті збігаються. Але вони відрізняються сферами дії. Сфера звичаю значно вужча, ніж традиції. Якщо традиція має місце у всіх сферах матеріального і духовного життя, то звичай існує лише в окремих його ділянках, головним чином у сферах праці, побуту, спілкування та сімейних відносин. Звичай неможливий там, де немає однакових чи хоча б подібних ситуацій, які повторюються, а отже, неможливі й однотипні вчинки, наприклад, у дослідницькій роботі, художній, технічній творчості. Успадкування змісту, способу, форм діяльності властиве для всіх ділянок суспільного життя, без цього просто не було б розвитку, а така форма реалізації традиції, як звичай, який представляє собою вчинки, котрі повторюються, має місце лише там, де тривалий час існують однакові ситуації.

Звичай у буденному розумінні часто ототожнюється з обрядом, котрий також є однотипною дією у подібних, які тривалий час повторюються, обставин. Але, якщо від традиції звичай відрізняється сферою, то від обряду – характером дій. Звичай є практичною дією, завдання якого – дати зразок для наслідування, показати, як потрібно діяти, щоб успадкувати досвід, який є у праці, поведінці, способі життя та досягнути реального результату. Мета звичаю – відтворити й закріпити вже вироблені способи й форми праці, спілкування, сімейно-побутових відносин, суспільної дисципліни, регулювання взаємовідносин між людьми. Досягається ця мета наочним прикладом, закликком чинити так, як чинить той, хто виконує звичай. Звичаїв дотримуються щоденно, обряди, як символічні дії, приурочені до відзначення найбільш важливих подій у житті людських гуртів, родин, окремих осіб. Звичай «Вдовиного плуга» (навесні громадою обробляли ниви вдовам) та «Толоки» (громадських робіт на зведенні житлових та господарських будівель) є унікальною формою взаємодопомоги.

В українців існує повір'я, що від тих батьків, які не дотримуються звичаїв, не вчать своїх дітей народної мудрості, діти стають вовчулаками.

*Чи ти рано до схід – сонця
Богу не молилася?
Чи ти діточок непевних
Звичаю не вчила?*

Т.Г.Шевченко

З цих слів бачимо, що не вчити своїх дітей звичаїв – це такий же великий гріх для матері, як і гріх не молитися Богові [15, 9].

Звичаї і обряди мають національний, чи етнічний, характер. Геродот стверджував: якби усім народам в світі надали можливість вибирати найкращі з усіх звичаїв, то кожен народ вибрав би свої власні. Проте звичай вітатися при зустрічі існує у кожного народу. Але робить це кожен по-своєму: українці скидають шапки і подають один одному руки, якщо вони знайомі.

Система усталених обрядів, якими супроводжується громадсько-побутове чи релігійне життя, є обрядовістю даного народу. Українці належать до тих націй в Європі, чия обрядовість є однією з найдавніших і найбагатших. Найкраще виражене багатство української обрядовості в обрядовому фольклорі – піснях, побажаннях, віршуваннях, примовляннях, якими супроводжується те чи інше обрядове дійство.

В обряді не ставиться завдання досягнення реального практичного результату. Мета обряду – за допомогою символів і символічних дій висловити, передати, закріпити традиційні для якогось суспільства, соціальної групи ідеї, ідеали, норми, цінності, зразки життєдіяльності, викликати у його учасників відповідні почуття, настрої, переживання, створити у процесі його проведення морально-психологічну атмосферу, яка сприяла б засвоєнню соціального досвіду, котрий передається за допомогою даного обряду.

Обряд – це особлива колективна символічна дія, яка призначена для того, щоб наочно-образними засобами оформити й відзначити важливі події суспільного й особистого життя. Відмінною особливістю обряду є його символічність, умовність, образність. Обряд завжди – символ тих чи інших ідей, норм, ідеалів, цінностей, відношень, повчань, символ певної події, символічне втілення соціального досвіду. Характерним для обряду є художнє оформлення всього його комплексу. Український термін «обряд» походить від слова обряджати, що значить приводити в належний вигляд, упорядкувати, прикрасити, прибрати, зробити красивим, ошатним [14, 12].

Розрізняють два види обрядовості українців – родинну (сімейну) і календарно-побутову. Сімейні обряди супроводжують громадське відзначення народження дитини, повноліття, весілля та похорону. На особливу увагу заслуговує й дитяча обрядовість. Уся структура традиційних ігор та забав підпорядковувалась основній меті – з юного віку навчити підлітка праці, шляхетності, лицарства, уважного ставлення до природи, шанобливості до батьків і старших, громадської взаємодопомоги, відчуття обов'язку перед родом і народом. Ці явища спостерігаємо в дитячих та юнацьких іграх та забавах, легендах і переказах, музичному мелосі. Саме за допомогою дитячої обрядовості формувалися такі риси, як витривалість, вміння приймати відповідні рішення в екстремальних ситуаціях, і, звісна річ, культ героїзму й лицарства, що був властивий як захисникам княжої доби, так і козаччини.

Другий вид обрядів дотримувався під час урочистого святкування початку чи закінчення певних сезонів, природних календарних циклів – зими, весни, літа, осені. У давнину обидва види становили єдину обрядову систему. І весілля, і свята повноліття, чи посвячення підлітків у стан дорослості, здійснювались у певні календарні періоди. Виняток становили лише обряди, якими супроводжувалось народження чи похорон.

Література

1. Баран В.Д., Баран Я.В. Походження українського народу. – К.: ІМФЕ ім. Рильського, 2002.
2. Квитка К. Избранные труды: В 2-х т. / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. - Т.1. - М.: Сов. композитор, 1971, Т.2 - М., 1973.
3. Кононенко П.П. Концепційні основи програми національно-державницького виховання / Кононенко П.П., Кононенко Т.П. – К.: Т-во «Знання», 2007.
4. Коропниченко Г. До питання про південні кордони Київського Полісся (За матеріалами календарної традиції межиріччя Тетерева та Ірпеня) // Полісся: мова, культура, історія: Матеріали міжнар. конф. - К., 1996.- С.428-437.
5. Коропниченко Г. Перехідна зона як об'єкт мелогографії // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць / Упор. О.Мурзина.- Вип.1. - К.: Вид-во НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1998.- С.137-166.

6. Луканюк Б. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // 1-ша конф. дослідників народн. музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжн. земель. - Львів, 1990. - С.5-8.
7. Лукашенко Л., Поточняк А., Рибак Ю., Федун І. Комплексні експедиції на Велике Полісся // Традиційна народна музична культура Західної Волині та Західного Полісся: Зб. статей і матер. / Ред.-упор. Т.Брилинський. - Львів, 1997.- С.17-22.
8. Макаренко Г. Музика і філософія. - К., 2004.
9. Мацієвський І. До вивчення народної музики маргінальних українських територій // 5-та конф. дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. - Львів, 1994. - С.68-69.
10. Націоналізм. Антологія. - К.Смолоскип, 2000.
11. Сенчик Я. Пісні з Холмщини і Підлясся // Матеріали до української етнології. - Львів, 1916. - Т.16. - С.63-108.
12. Скуратівський В.Т. Місяцеслів: Український народний календар. - К.:Мистецтво, 1993. - С. 208.
13. Толстая С. Этнолингвистическое изучение Полесья: состояние и перспективы // Полісся: мова, культура, історія: Матеріали міжнар. конф. - К., 1996. - С.47-54.
14. Українознавство в системі освіти: Навч. посіб. - К.: Міленіум, 2004.
15. Чубинський П.П. Календарь народных обычаев и обрядов. - К.:Муз.Украина,1993. - С. 79.

УДК 796 (012.35)+793.322

Ірина Миколаївна Ільєнко
здобувач Державної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНІ НОВАЦІЇ У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Головна думка статті зосереджена на радикальній перебудові балетного театру ХХ ст., яка знайшла відображення в музично-хореографічних новаціях композиторів і балетмейстерів. Головна тенденція – прагнення до безмежного розширення засобів виразності шляхом трансформації музично-пластичної мови, пошуку відповідної ритмо-інтонаційної сфери, образних та емоційних узагальнень, співзвучних епосів. Підкреслене відчуття видатними хореографами пластичної природи музики, що знайшло відображення в особливостях драматургії хореографічної дії, різноманітні хореопластичних рядів, специфіці музичних побудов.

Ключові слова: балетний театр, «пластична музика», хореопластичні ряди, ритмо-інтонаційна сфера, музично-хореографічні новації.

The article deals with the radical realignment of ballet theatre XX century, which has found its representation in musical-choreographical innovations of composers and balletmeisters. The basic conception is the presence of ability unlimited expressiveness owing to transformation music-flexible language, the searching for appropriate rhythmic and intonational sphere musical-shape and emotional generalizations, which are consonant to epoch. It also draws a line around feeling of eminent choreographs the flexible structure of music, what had found its reflection in drama of choreographic action, diversity of choreoplastic series, peculiarity musical construction.

Key words: ballet theatre, «flexible music», choreoplastic series, rhythmic-intonational sphere, musical-choreographical innovations.

Радикальна перебудова, що стала характерною ознакою балетного театру початку ХХ століття, перш за все знайшла відображення у музично-хореографічних новаціях, які, в свою чергу, означилися в ускладненні музичної драматургії балетних творів, у пошуках нових композиторських технік.

Ця стаття окреслює проблему свідомого сприйняття «музичної пластичності» та її інтерпретації на балетній сцені. Розуміння сучасними хореографами цього поняття проектує збіг музичного і хореографічного простору в мистецтві танцю, що є неодмінною умовою розвитку балетного жанру.

Простір модерну з його прагненням підкорити собі оточуюче середовище й неодмінно спроектувати свій вплив назовні обумовив присутність інколи кардинально протилежних музичних індивідуальностей, які зовсім нарізно відобразили у своїй творчості всю багатолікості його проявів у художніх процесах означеної доби. Так, наприклад, балетній музиці І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Б. Бартока властиве розширення засобів виразності завдяки активній трансформації музично-пластичної мови. Зацікавленість музично-пластичними формами маємо нагоду спостерігати і в творчості В. Ребікова (фортепіанні сюїти «Мелопластики» та цикл меломімік для фортепіано *op.11 i op.17*), О. Глазунова («Мімічна сцена» для фортепіано), В. Щербачова («Нонетт»).

Відомо, що хореографи початку ХХ століття (К. Голейзовський, Л. Лукін) неодноразово звертались до О. Скрябіна з проханням дозволити танцювати його Прелюдії, вважаючи, що в цій музиці первісно закладено пластичний елемент, який підкреслювався ритмічною мінливістю і внутрішньою напругою. Впродовж усього минулого століття відомі балетмейстери втілювали музику О. Скрябіна в пластичні форми танцю. Ці спроби стали прикладом пластичної інтерпретації інструментальних творів, основою яких є усвідомлене осягнення балетмейстером глибинних багатозначних музично-філософських узагальнень О. Скрябіна.

Мислення музично-пластичними формами обумовило необхідність пошуків відповідної ритмічної та інтонаційної сфери, образних та емоційних музичних узагальнень, співзвучних сучасній епосі. Явище це дістало такого ступеня розповсюдженості в художній практиці початку ХХ століття, що стало безпосередньо впливати на будь-яке мистецтво, навіть опосередковано пов'язане з музикою. Хореографічне ж мистецтво, генетично споріднене з музикою, стало тією театральною ареною, на якій впродовж усього ХХ століття відбувалися всілякі модифікації, трансформації – активна динамізація процесу мислення музично-пластичними формами. Композиторські спроби в балетному мистецтві є тому дуже доречним підтвердженням.

Найбільш вагомими пошуками у галузі мови музичної хореопластики є музично-пластичні трансформації І. Стравінського і С. Прокоф'єва. Останньому належать слова, що певною мірою окреслюють життєве кредо композитора: «Кардинальною достоїнстю мого життя завжди були пошуки оригінальної, своєї музичної мови» [1, 37]. Ще за часів створення «Ромео і Джульєтти» захоплення Прокоф'єва шекспірівською побудовою віршів підказало композитору чимало знахідок у сфері ритмічного малюнка музичних побудов, а притаманні лише йому стильові особливості музичної інтонації мали змогу яскраво демонструвати емоційний стан дійових осіб.

Музична мова С. Прокоф'єва наповнена зображувальними елементами, що виявляють у пластичності звички героїв, їх поведінку, духовний світ, підкреслюючи яскраву індивідуальність кожної дійової особи. Така музично-мовна довершеність портретів стала можливою завдяки метро-ритмічній виразності (яка підкреслювалася використанням танцювальних побудов), з додаванням суто прокоф'євських мелодійних інтонацій (завзята крокуюча тема Меркуціо, незграбна хода товстої годувальниці, повільний крок мрійника-філософа Лоренцо тощо).

Мова танців у «Ромео і Джульєтти» та інших балетах дала змогу С. Прокоф'єву не лише загострити жанрово-побутову складову музики (що викликало неабияку цікавість), але й геніально трансформувати сюїтну побудову балету завдяки симфонічному розвитку (що підтверджує наявність трансформації музично-пластичних форм). Отже, мова сучасного балету, маючи певні доробки попередників на шляху її розвитку, мала змогу залучити до свого арсеналу виразних засобів можливість відображення музичної хореопластики, геніальним майстром якої був Сергій Прокоф'єв.

«Органічний зв'язок музики і пластики обумовлений самою біологічною природою людини: звуковий і руховий засоби самовираження закладені в ній одвічно» – саме цієї думки дотримується В. Редя, аналізуючи пластику руху як предмет музичного втілення в праці «Музыка в культурной композиции «серебряного века» [5, 163]. Пластичність музики була тією життєдайною силою, що викликала до життя велике різноманіття танцювальних втілень. Образи танцю як ідеї проявів музично-пластичної енергії знайшли свій вираз не тільки в симфонічних концепціях І. Стравінського та Б. Бартока, ритмодинамічних новаціях С. Прокоф'єва, призначених для сценічної інтерпретації, але й у деяких симфонічних і фортепіанних опусах О. Скрябіна і К. Дебюссі. Пластичність музичних форм стає джерелом «білих» (безсюжетних) балетів, де саме пластичне втілення музики, а не музичне втілення танцювальних рухів відобразилось найбільше.

Усвідомлення музичної пластичності видатними хореографами, викликало, на нашу думку, відмову від дансантичних форм. Тож доречно згадати «вільний танець» А. Дункан, що був одним з вагомих чинників балетної реформи М. Фокіна. Використання Айседорою небалетної музики в своїй творчості значно розширило межі музично-хореографічних втілень і окреслило вірогідність «розтанцювання» симфонічної поеми, симфонічної картини, симфонічної сюїти як основи хореографічної вистави. Використовуючи музику В. Глюка, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, А. Дункан спробувала по-новому, відносно класичного балету, зорганізувати хореографічний простір, втілюючи в ньому ліричність і щирість почуттів.

Отже, відчуття видатними хореографами пластичної природи музики знайшло відтворення у розмаїтті хореопластичних рядів, осмисленні ситуацій, конфліктів і розвитку хореографічної дії. За твердженням М. Фокіна, створення балетної партитури все більше наближалось до створення симфонії, музика починала поступово переважати і врешті-решт визначати структуру балету в цілому.

Щоб краще усвідомити ситуацію, що склалася в балетному мистецтві першої половини ХХ століття, слід зазначити, що доба модерну була свідком розгалуження хореографічного мистецтва на

два великих напрямки, які поступово все далі більше віддалялись один від одного. До одного напрямку належали танці, що були попередниками сучасних мюзіклів і сучасного балету; до іншого увійшли танці класичні, які продовжували трансформуватися, залишаючись у традиційних балетних формах. Саме академічна хореографія стала ареною балетних реформ, появу яких обумовили ритмічно-інтонаційні та формотворчі пошуки С. Прокоф'єва і І. Стравінського – під їхнім величезним впливом і відбувався подальший розвиток балетного мистецтва.

Новаторські знахідки С. Прокоф'єва і І. Стравінського в галузі музичної мови балету стали провісниками нової танцювальної пластики. В напрямку академічного балету ці знахідки яскраво проявляться 23 березня 1971 року під час прем'єри балету А. Петрова «Створення світу», що виник під враженням від ескізів французького художника Жана Еффеля. Неочікувані тональні зміщення, ритмічні зрушення, джазові синкопи, додавання до оркестру незвичних інструментів (дитяча сопілка, свистунець, брязкальця) – новації, спрямовані на розкриття пластичної образності, що надихає хореографів-постановників. Домінантою композиторських пошуків в рамках цього балету стало використання фрагментів Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, що в хореографічній трактовці висловлювало те ж саме, що і в музичній – відродження Землі і людини, прагнення людського духу до найвищої довершеності.

Партитуру балету «Створення світу» відомий диригент В. Федотов назве найрозкішнішою й найдотепнішою. Здається, що відбулося це завдяки відсутності з боку балетмейстерів розмов про темпи, розміри, кількість тактів; у співпраці з композитором вони навмисне відмовились від «дансантиності» музики, домовляючись тільки про теми епізодів. Таке взаємопорозуміння постановника балету з композитором і диригентом дозволило створити балетну виставу, означену надзвичайною винахідливістю музично-пластичних втілень.

В 1990-ті роки минулого століття на українській сцені відбулася невдала, на жаль, спроба музично-пластичних побудов в балеті «Ольга» Є. Станковича (постановник А. Шекера). Композиторські кульмінації, наскрізний симфонічний розвиток, що відміняв номерний розподіл, не був реалізованим в хореографії: просторове рішення балетної вистави йшло не від партитури Є. Станковича, тому і повного злиття музичного і хореографічного простору не відбулося, музична пластичність залишилась невітленою.

Сьогодні композиторські пошуки в сфері української балетної музики позначені прагненням опанувати пластичне середовище й інтегрувати кращі зразки у простір світового балету. Прикладом такої спроби є постановка балетів київського композитора Ю. Шевченка («Катруся», «Пори року», «Попелюшка») в Канаді.

Саме пластичність, первісно закладена в балетній музичній мові, дозволяє сучасним хореографам здійснювати «переклад» музичного образу в образ візуальний. Цікавими, на наш погляд, постають хореографічні конфігурації «Київ модерн-балету», який під керівництвом талановитого молдавського хореографа Раду Поклітару продемонстрував глядачам спроби сучасного пластичного трактування музики Й. Баха і М. Равеля у виставах «Дош» і «Болеро». «В хореографічній фантазії «Дош», побудованій балетмейстером за своєрідно інтерпретованою музичною формою з прелюдією, трьома інтерлюдіями («Жінки», «Чоловіки», «Кохання») та постлюдією, розкриваються різні національні характери у незвичних пластичних рухах, що відбивають менталітет мешканців Грузії, Франції, Росії, Ізраїлю, Молдови», – зазначає у статті «Експерименти модерн-балету» Ю. Станішевський [8, 19]. Оригінальна пластична трактовка музики М. Равеля вбачається у примхливих хореографічних формах, які переконливо окреслюють драматизм музичної фактури і додають пластичної впевненості ритмічному лейтмотиву.

Отже, сучасне хореографічне мистецтво сплавляє у художню цілісність мову музики і танцю, тим самим викликаючи до життя нові форми музичної хореопластики, що стають притаманними балетній мові кінця минулого століття.

Як будь-яке явище, що змінюється в процесі свого розвитку, музична мова балету (в особливості ритмічна сторона) викликала велику зацікавленість хореографів джазовими балетами.

Мова джазового ритму, певною мірою відтворена у творчості Дж.Баланчина (балет «Чи не все однаково?» на музику Дж.Гершвіна), надалі трансформувалась в постановках П. Мартінсона у 90-х роках минулого століття (балети «Екстатичний помаранчевий» – 1987 р., «Чорне і біле» – 1986 р., Майкла Торпа) і стала важливою складовою для розуміння процесу її поступової трансформації.

У 1998 році в Україні відбулася прем'єра модерн-балету на джазові мелодії «Чи почуєш ти мене?» (постановник Арсен Урсуляк), з цікавим використанням музичних композицій з творів Густава Малера, Джеймса Корнера, Тома Петті, Майсла Наймана. Прагнення використати симфонічну музику в балетних постановках окреслилось ще на початку минулого століття – зокрема, це викликало появу безсюжетних балетів, щирим прихильником яких залишався Д. Баланчин (балет «Хрусталевий палац» на музику симфонії *C-dur* Ж. Бізе, балет на музику «Шотландської симфонії» Ф. Мендельсона). Музична

пластичність спровокувала активні сценічні пошуки сучасних хореографів. Лексика модерн-танцю і джаз-танцю, оригінально поєднана з класичною і сьогодишньою побутовою пластикою, неймовірно збагатила виразальну палітру досягнень сучасної хореографії.

Характерною ознакою мови танцю сьогодення стає сприйняття музики через яскраві візуальні образи та асоціації, прагнення зробити у постановках «зримими» мелодію і ритм. Доречним підтвердженням цьому є нещодавній концерт сучасного вітчизняного балету «А 6», що відбувся в приміщенні Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Епіграф, надрукований у програмі концерту, якнайкраще дав змогу усвідомити наявність зацікавленості сучасною музично-пластичною трансформацією художніх образів.

«Так странно...
Но танцоры говорят,
О том, чего порой не слышно.
Дыханье ветра и случайный взгляд,
Прикосновенья или что-то свыше...»

Таким чином, завдяки опануванню понять «пластична музика» і «музичні рухи», мова сучасного мистецтва стала набагато виразнішою і неповторно відчутнішою. Музична пластичність посіла місце носія хореографічних пошуків, що в разі вдалого пошуку дозволяє створювати неперевершені шедеври балетного мистецтва.

Література

1. Василенко С. Балеты Прокофьева. – Л.: Сов. композитор, 1965. – 238 с.
2. Ветлицына И. Зримая музыка Джорджа Баланчина // Обсерватория культуры. – 2005. – № 6. – С. 71-77.
3. Зінич О. Пластичність у балетній музиці М. Равеля: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. – К., 2004. – 17 с.
4. Музыка и хореография современного балета / Ред. Гусев П. – М.: Музыка, 1988. – 206 с.
5. Мархасёв Л. Андрей Петров, знакомый и незнакомый. – М.: Музыка, 1974. – 128 с.
6. Редя В. Музыка в культурной композиции «серебряного века». – К.: ДАКККІМ, 2006. – 276 с.
7. Станішевський Ю. Балетний театр України. – К.: Муз. Україна, 2003. – 440 с.
8. Станішевський Ю. Эксперименты модерн-балета // Музыка. – 2008. – №1. – С.19.

УДК 379.8

Людмила Олександрівна Поліщук
завідуюча лабораторією кафедри
культурології, здобувач
Київського національного
університету культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «КЛУБ» У ПРАЦЯХ ЗАРУБІЖНИХ ТА ВІТЧИЗНЯНИХ ВЧЕНИХ

В статті розкривається сутність поняття «клуб», аналізуються спільні та відмінні риси визначення «клуб» у працях вітчизняних та зарубіжних вчених.

Ключові слова: клуб, клубні заклади, клубна діяльність, клубна культура, член клубу, ознаки клубу.

The essence of the notion «club» has been cleared up in the article, common and different features for determining «club» have been analyzed in native and foreign scientists' works.

Key words: club, club establishments, club activity, club culture, clubman, club attributes.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. характеризується для України зміною суспільно-політичного ладу, переходом до нових економічних відносин, переоцінкою духовних та моральних цінностей. Всі ці перетворення не могли не торкнутися й соціально-культурної сфери загалом та мережі закладів культури зокрема. Серед сучасних культурно-просвітницьких та дозвіллевих закладів досить помітне і вагомe місце займають клуби, які є невід'ємною складовою соціально-культурного життя країни. Разом з тим, сучасна клубна практика дещо відстає від потреб і запитів населення, існує певна неузгодженість між можливостями клубів та інтересами їх аудиторії. Отже, теорія клубної роботи потребує нагального

перегляду та переосмислення діяльності клубів відповідно до вимог сучасності. До пріоритетних напрямів дослідження належать такі: вивчення потреб та запитів громадськості щодо клубних послуг; оновлення основних понять, змісту, форм, засобів та методів клубної роботи; розробка методичних рекомендацій; врахування зарубіжного досвіду роботи подібних закладів; впровадження сучасних маркетингових, комунікаційних технологій в діяльність клубів; удосконалення системи підготовки та перепідготовки професійних кадрів галузі культури.

Незважаючи на досить тривалу історію вітчизняних клубів та наукову школу, представники якої вивчали різноманітні питання функціонування клубів (серед вчених необхідно відзначити праці Жаркової Л., Кисельової Т., Красицької Ю., Петрової І., Сасихова О., Стрельцова Ю., Туєва В., Чепелева В та ін.), існує культурологічна невизначеність поняття «клуб». Загальновизнано, що клубами називають і заклади клубного типу часів СРСР (будинки та палаци культури), і сучасні нічні клуби, і казино, і центри дозвілля та розваг, і соціально-культурні комплекси тощо. Крім того, клубами називають різноманітні клубні об'єднання (любительські об'єднання, клуби за інтересами, гуртки тощо).

Саме тому дослідження питань становлення, розвитку та діяльності клубів потребує, перш за все, категоріально-понятійного уточнення.

В етимологічних словниках української та російської мов зазначається, що слово клуб походить від англійського «club», яке в свою чергу має ісландське походження від слова «klubba» – дубина, палиця. Така назва пов'язана з тим, що, за англійським звичаєм, палиця, обношувана по домах бажаних гостей, була знаком їх запрошення. «Клуб» також перекладається як «доля, складчина», яку вносив кожний член товариства, зібрання, згодом клубом почали називати саме товариство чи зібрання [4, 16, 17, 18]. Отже, зважаючи на англійське походження поняття «клуб», дослідження його сутності варто почати саме з англійських довідників.

Досить об'ємно та різнобічно визначається поняття «клуб» (club) в The Oxford English Dictionary 1970 року видання. Як іменник клуб використовується у значеннях: «товста палиця», «комбінація у картах» або ж «об'єднання», «асоціація». Причому у значенні «об'єднання», «асоціація» клуб розглядається найдетальніше і визначається як:

1. Поєднання або об'єднання в одну масу, накопичення, маса.
2. Комбінація внесків для накопичення загальної суми, наприклад, для оплати витрат на розваги або частина таких спільних витрат (внесена чи така, що має вноситися особою).
3. Зустріч або зібрання для соціального спілкування, витрати на яке оплачуються учасниками спільно.
4. Коло людей, об'єднаних спільними політичними інтересами, таємне товариство.
5. Асоціація або товариство осіб із схожими інтересами, спільної професії або взаємно цікавих один одному, які періодично зустрічаються в окремому приміщенні для соціальної взаємодії та співпраці.
6. Об'єднання, створене для спільної діяльності осіб, зацікавлених у досягненні певної мети, яка часто зазначається у назві клубу («Альпійський», «Атлетичний», «Футбольний», «Літературний» тощо).
7. Об'єднання, прийом до якого зацікавлених осіб здійснюється через процес балотування. Клуб у цьому розумінні формується переважно з певною соціальною метою, має власне приміщення, яке використовується виключно членами об'єднання і призначене для них як місце відпочинку або навіть тимчасового проживання.
8. Назва окремих організацій на континенті, особливо політичного характеру, які у різні часи відігравали помітну роль у політичному житті (наприклад, клуб якобинців).
9. Об'єднання, що існували у Стародавньому світі (сисситії, гетерії і навіть терми).

В англійській мові від слова «клуб» (відповідно до The Oxford English Dictionary, 1970 р.) утворено дієслова, прикметники, іменники, більшість аналогів яких в українській мові до недавнього часу не існувало. Так, прикметники «clubbable», «clubable», «clubby» перекладаються як «клубний», тобто той, хто має необхідні якості, щоб бути членом клубу; «clubber» використовується у значенні «член клубу», clubman перекладається як «клубмен», club-riser як «член клубу», clubbist як «клубіст», тобто активний член клубу або той, хто підтримує політичні клуби Французької революції, clubster як «клубстер», людина, що відвідує клуби дуже часто. Того, хто не має клубного членства, тобто знаходиться в стані безклубності, називають – «clubless». Кожен клуб живе за певними законами – club-law – і має своє приміщення, дім – clubhouse.

В американській енциклопедії «The Encyclopedia Americana» (1973) клуб визначається як асоціація особистостей (*індивідів*), що мають спільні інтереси та періодично зустрічаються для співробітництва чи розваг. Залежно від мети клуби поділяються на соціальні, які акцентують на спілкуванні та релаксації в приємній компанії, та політичні, або ж професійні – в яких збираються заради задоволення спільних інтересів.

Отже, в англійській мові переважають визначення поняття «клуб», в яких наголошується на спільності мети, інтересів членів об'єднання, а також закритості клубів для тих, хто не має клубного членства.

Від англійського слова «club» походить французьке слово «club», яке у довіднику «Grand dictionnaire encyclopedique Larousse» (1972) визначається як:

1. Асоціація, об'єднання, в якому обговорюються економічні та політичні питання.
2. Об'єднання, гуртки, в яких збираються для спілкування, читання, розваг і т.п.
3. Товариства, членство в яких обмежується соціальним походженням, місцем проживання або інтересами.
4. Об'єднання, асоціації, що збираються з певною метою (дозвілля, спорт, туризм та ін.).
5. Додаток для визначення приналежності предмета, обладнання чи людини до клубу: Hotel-club, Formule-club.

У французькій мові слово «клуб» вживається також для позначення інструменту у формі палиці із загнутим кінцем для штовхання м'яча в гольфі. Подібне визначення зустрічається і в «Dictionnaire Encyclopedique». Клуб визначається і як культурна, політична чи спортивна асоціація або ж зібрання для дискусії, читання, гри.

У німецькій енциклопедії «Der Grosse Brockhaus: in 12 Bänden» (1955) клуб розглядається як закрите, виняткове (ексклюзивне) об'єднання для спільного заняття спортом, літературою, наукою чи політикою. Також зазначається, що клуби виникли в Англії в XVI ст. і стали центром світського життя англійських «Beaus» та «Dandies», а згодом розповсюдилися в багатьох країнах світу, зокрема в Німеччині.

В Mejers Enzyklopädisches Lexikon (1980) клуб використовується у значенні об'єднання, створеного соціальними групами чи групами за інтересами для реалізації специфічної мети, найчастіше – спортивної (спорт-клуб, автомобільний клуб).

Отже, у французькій та німецькій мовах збереглося визначення поняття «клуб» подібне до англійського, це пояснюється його англійським походженням. Проте, французами слово «клуб» продовжує застосовуватись для позначення інструменту для гри в гольф, використовується як додаток для визначення приналежності предмета до клубу.

Як об'єднання за інтересами поняття «клуб» вживається і в російській та українській мовах. В одному з найстаріших російськомовних словників зазначається, що клубом називали в Англії в XVII ст. зібрання, організовані з метою дружнього спілкування. Лише з часом в англійських клубах починають обговорюватись питання політичного життя країни, що призводить до репресій проти клубів (указ Карла II, 1675) та їх заборони. Про перший російський клуб (Англійське зібрання) згадується в Енциклопедичному словнику Брокгауза-Ефрона, де клуб розглядається як замкнуте товариство, члени якого збираються для визначеної мети в певному приміщенні [18]. Розважальні аспекти клубу підкреслюються авторами «Большой энциклопедии» (1895), які розглядають клуб як замкнуте товариство, що не переслідує політичних чи соціальних цілей, але є засобом розваг.

У «Словаре русского языка» клуб розкривається як громадська організація культурно-просвітнього, політичного, спортивного чи іншого характеру або ж будівля, приміщення такої організації [9].

Цікавим є визначення поняття клуб у «Словаре русских народных говоров». Тут клуб вживається як форма кола, качан капусти, рибацька сітка, рулон паперової тканини, карлик. Наприклад: «Шовковий клуб. Сім дір навколо (голова)». Використовуються також слова «клубатся» – займатися важкими справами, безкорисно витратити багато часу або проводити час в розвагах; «клубниться» – бігати, вертітись, кружляти [14].

У «Словаре языка Пушкина» розглядаються поняття «клуб» і «клуб», які поет вживав у своїх творах: 1. А он всё клуба член исправный, все так же смирен, так же глух. И так же ест и пьёт за двух! 2. Третьего дня в клубе избирали новых членов (цитуються мовою оригіналу) [15].

Отже, в російській мові слово «клуб» вживалося ще до появи Англійського зібрання в Санкт-Петербурзі й мало визначення, які не мають жодного відношення до сучасного розуміння поняття «клуб» (качан капусти, рибацька сітка, карлик тощо). Проте, в більшості російських довідників клуб розглядається саме як об'єднання, організація, товариство, зібрання.

Проаналізувавши українські словники та довідники, можна зробити висновок, що найчастіше «клуб» використовується у значенні:

- громадської організації, що об'єднує людей певного кола чи професії для спільного відпочинку, розваг, занять спортом та ін.;
- культурно-просвітньої організації при підприємстві або установі;
- будинку, приміщення таких організацій.

Необхідно зазначити, що в більшості словників радянського періоду клуби мають своїм основним завданням комуністичне виховання, самоосвіту, розвиток творчих здібностей трудящих.

Так, найпоказовішим є визначення поняття клубних закладів, запропоноване Великою Радянською Енциклопедією, в якій клуб визначається як культурно-просвітня установа, що організовує дозвілля трудівників, сприяє вихованню, самовихованню, розвитку творчих здібностей. До клубних закладів належать палаци і будинки культури, клуби, хати-читальні, народні будинки тощо [1]. Такі заклади існують за державний кошт, створюються з метою виховання та просвітництва робітників і набувають розповсюдження по всій території СРСР. Для наукового обґрунтування і визначення клубної теорії та практики розвивається наука – «клубознавство», що визначається як одна із наук про людину, її формування та розвиток і досліджує виховні можливості впливу клубу на особистість [6, 7, 12]. Зрозуміло, що клубні заклади в умовах соціалістичного ладу мали заідеологізований характер. Між тим, ще задовго до революції поняття «клуб» означало вільну від будь-якої примусової регламентації, самодіяльну і самоуправлінську соціально-культурну організацію громадян, яка створювалася з урахуванням духовних потреб та інтересів. Однак з 20-тих рр. ХХ ст. поняття «клуб» і «клубний заклад» починають ототожнюватися. Такі зміни обумовлені адміністративно-командними методами управління, що поглинули клубну мережу й призвели до суб'єктно-об'єктної моделі організації дозвілля. Тому клуби як самодіяльні, любительські, громадські організації припинили своє існування.

Та, незважаючи на заідеологізованість та «бойовий, наступальний» характер клубної роботи, необхідно зазначити й позитивні досягнення клубів радянського періоду – це широко розвинена, добре фінансована мережа державних клубних закладів та безкоштовний доступ до послуг, що надавалися клубами.

Беручи за увагу мету дослідження, необхідно ґрунтовно проаналізувати поняття «клуб» у спеціалізованих культурологічних та педагогічних працях.

Найоб'ємнішим, на нашу думку, є визначення поняття «клуб», запропоноване авторами Енциклопедичного словника з культурології (1997р.). У колективній праці вчених «клуб» розглядається як:

1. Масовий культурно-просвітній заклад для проведення дозвілля, культурних заходів і спілкування.
2. Історично відомі громадські організації різного соціального наповнення, об'єднані соціально-культурними інтересами: художніми, інженерними, спортивними, військовими, політичними та ін.
3. Молодіжні об'єднання у вигляді окремих «гуртків» і «семінарів», які працюють відповідно до тематичних інтересів (філософських, історичних, політичних тощо).

Підкреслимо, що клуби можуть бути і міжнародними об'єднаннями. Наприклад, «Римський клуб» виступає як своєрідна наукова школа, присвячена вирішенню загальнолюдських, частіше філософських, проблем.

Російським вченим Новаторовим В. – автором словника-довідника з культурно-дозвіллевої діяльності – ґрунтовно аналізуються та розкриваються основні риси понять «клубні заклади», «клубні об'єднання», «клубні самодіяльні об'єднання». Так, клубний заклад визначається вченим як загальнодоступний центр спілкування, духовного розвитку та активного відпочинку, створений за ініціативи трудових колективів, колгоспів, радгоспів, навчальних закладів, творчих союзів, кооперативів, а також за ініціативи загальних зборів жителів села, селища, мікрорайону, будь-якого іншого добровільного об'єднання громадян. Як клубні заклади Новаторов В. Є. розглядає і будинки та палаци культури, автоклуби, агітаційно-культурні бригади, пересувні клуби.

Клубне об'єднання, на думку дослідника, це: організаційно оформлена, стабільно функціонуюча на базі будь-якого культурно-просвітнього закладу (клубу, парку, бібліотеки, музею, центру дозвілля) група однодумців, зайнятих соціально-корисною культурно-дозвіллевою діяльністю, основою якої є самоуправління. Клубні об'єднання автор довідника ототожнює з «клубами за інтересами», «любительськими об'єднаннями», «клубами в клубах».

Новаторов В. Є. виокремлює й таке поняття, як «клубний самодіяльний колектив», що є особливим видом соціальної громадськості у сфері вільного часу; групою людей, об'єднаних соціально значимою, прийнятною для всіх членів метою, заради якої й здійснюється культурно-дозвіллева діяльність. Обов'язковими ознаками клубного самодіяльного колективу визначаються стабільність основного складу, тривалий час функціонування, наявність органів управління, моральні й творчі обов'язки членів групи по відношенню один до одного, органічний функціональний зв'язок, поєднаний спільними дозвіллевыми інтересами [8].

Ґрунтовний аналіз українських словників, енциклопедій та наукових праць дає нам підстави стверджувати, що найчастіше вченими розглядається не саме поняття «клуб», а похідні від нього. Наприклад, в «Українському педагогічному словнику» взагалі немає визначення поняття «клуб». Але

розглядаються клуби дитячі у дворах, клуби студентські, клуби шкільні, клубні заклади в Україні. Так, клубні заклади в Україні трактуються упорядником видання як культурно-освітні установи, що організують дозвілля, сприяють піднесенню їхнього загального культурного рівня, розвитку творчих здібностей. До клубних закладів належать районні, міські й сільські клуби, клуби підприємств, державних установ, вищих і середніх спеціальних навчальних закладів, наукових і творчих об'єднань тощо. Клубні заклади створюються й утримуються на кошти держави, профспілок, підприємств, добровільних товариств [3].

Клуби дитячі у дворах розглядаються Гончаренком С. як самодіяльні позашкільні установи, що організують дозвілля дітей за місцем їхнього проживання й створюються при великих житлових будинках. Їхньою роботою керують педагогічний колектив місцевих органів народної освіти, громадські комісії сприяння при домоуправліннях за участю активу батьків.

Клуби студентські визначаються як громадські об'єднання, що організують культурне дозвілля студентів одного чи кількох вузів, сприяють розширенню їхнього світогляду, розвитку творчих здібностей не лише в обраній спеціальності, але й у різних видах мистецтва, спорту тощо. Студентський клуб, як правило, об'єднує кілька гуртків, секцій чи колективів – спортивний, музичний, туристський тощо [3].

Клуби шкільні розкриваються як одна з ефективних форм організації дозвілля учнів, що сприяє їхньому всебічному розвитку. На відміну від гуртків, позитивною рисою клубів є їх здатність масово виявляти та розвивати нахили і здібності школярів. Клуби визначаються як самодіяльна та добровільна організація, на чолі якої стоїть рада (правління), що обирається загальними зборами клубу [3].

Український дослідник студентських клубів Пішун С. Г. розглядає клуби як один з активних засобів формування культури дозвілля студентів вищих навчальних закладів, що забезпечує людині розвиток, стимулює її потребу в творчому підході до будь-якої сфери діяльності. Дослідник визначає клуб як педагогічно організоване добровільне дозвіллевє об'єднання студентів, міжособистісні стосунки яких визначені суспільно-цінним і особистісно-значущим змістом колективної дозвіллевої діяльності [11].

Зважаючи на мету нашого дослідження, доцільно розглянути праці сучасних культурологів та педагогів й проаналізувати клубні концепції, представлені ними. Зокрема, Кисельова Т. Г. та Красільников Ю. Д. визначають поняття «клуб» як державний чи громадський заклад, або приватну соціально-культурну організацію, яка має (чи може мати) статус юридичної особи, створена і функціонує на основі спільної професійної діяльності працівників культури чи добровільного об'єднання громадян. На думку вчених, основним завданням клубу як соціально-культурного інституту є розвиток соціальної активності та творчого потенціалу населення, формування культурних запитів і потреб, організація різноманітних форм дозвілля та відпочинку, створення умов для духовного розвитку та самореалізації особистості в сфері дозвілля [5].

Науковцями підкреслюється, що сучасні клубні заклади можна розглядати і як об'єднання за професійною ознакою. Їх завдання полягає в створенні необхідних умов для задоволення суспільних потреб у відпочинку, оздоровленні, спілкуванні, розвитку культури, творчості, різноманітних форм дозвіллевої активності людей [5]. Звертається увага, що в практичній діяльності клубні заклади часто асоціюються з клубом.

Науковець Первушина О. В. стверджує, що клуб доцільно розглядати з двох позицій:

- як клубний заклад, підвідомчий Міністерству культури, профспілкам, іншим відомствам чи організаціям, що є інструментом державної політики і живе за встановленими державою правовими нормами;
- як соціальний інститут, тобто добровільне об'єднання громадян з метою задоволення спільних інтересів та спілкування [10].

Дослідник Вигузова К. В. розглядає «клуб» як реальне або «уявне» добровільне об'єднання, яке формується на основі приватних (іноді суспільних) інтересів суб'єктів в процесі комунікативної взаємодії у певному локалізованому соціокультурному просторі [2].

Серед сучасних українських науковців дослідженням різних аспектів діяльності клубів займаються Бабенко Н. Б., Ключко Ю. М., Петрова І. В., Самойленко Н. О., Терехова О. В., Цимбалюк Н. М. та інші.

Ними виокремлюються такі характеристики клубів: наявність міжособистісного культурного спілкування; підтримка, розвиток і задоволення багатоманітних потреб особистості; підвищення можливостей для вияву й розвитку культурної самодіяльності, залучення широкого кола громадян до засвоєння й пропаганди кращих досягнень світової культури; сприяння соціалізації та індивідуалізації особистості; динамічність розвитку, залежно від стилю життя особистості, її потреб, інтересів, ціннісних орієнтацій, внутрішньоклубна демократія; добровільний характер.

Українськими вченими клуб розглядається як соціальний інститут, унікальність якого полягає в органічному поєднанні двох протилежних тенденцій соціального життя – соціально-групової та особистісної, колективної та індивідуальної. Тому клуби спрямовані на забезпечення максимального волевиявлення людини, позбавлені негативних санкцій як засобу корекції соціальної поведінки, будують свою діяльність на стимулюванні потреб у позитивній соціальній дії.

Проведене дослідження дає можливість зробити такі висновки:

У зарубіжних працях поняття «клуб» розглядається, переважно, як об'єднання, зібрання, товариство, асоціація, організація. Характерними ознаками клубу є: задоволення спільних інтересів, співробітництво, реалізація певної, специфічної мети (дозвілєвої, спортивної, туристичної тощо), спілкування та релаксація в приємній компанії, розваги. Вченими часто наголошується на закритості, винятковості, ексклюзивності клубного членства.

У російських та україномовних виданнях «клуб» трактується залежно від історичних та суспільно-політичних обставин. Наприклад, у працях періоду СРСР «клуби» ототожнюються з усіма закладами клубного типу і розглядаються як культурно-просвітницькі установи, заклади, організації. Акцентується на політичних, просвітницьких та виховних завданнях клубу. На відміну від зарубіжних, радянські клуби загальнодоступні та відкриті для всіх бажаючих. Це пояснюється тим, що влада використовувала клуби для всебічного впливу на життя людей (не тільки у виробничій сфері, а й у вільний час), за допомогою клубних закладів пропагувалася пануюча ідеологія, формувалася комуністичний світогляд.

Сучасні вітчизняні дослідники намагаються поєднати визначення різних часів і розглядають «клуб» з декількох позицій: як об'єднання, зібрання; як організація, заклад; як приміщення для таких організацій.

На нашу думку, клуб доцільно розглядати як багатофункціональну дозвілєву, культурно-просвітницьку організацію або установу, головним завданням якої є забезпечення потреб населення в змістовному дозвіллі, сприяння самоосвіті та творчій реалізації особистості.

Разом з тим питання сутності та характерних ознак поняття «клуб» потребують подальшого поглибленого дослідження.

Література

1. Большая Советская Энциклопедия: В 30 томах. Т.12 / Гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е изд. – М., 1973.
2. Выгузова Е. В. Элитарные клубы в культурном пространстве России конца XVIII – начала XX вв.: Диссертация на соискание ученой степени канд. культурологии / Уральский государственный университет им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2005.
3. Гончаренко С. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997.
4. Етимологічний словник української мови: У 7-ми т. Т.2. – К., 1985.
5. Киселева Т.Г., Красильников Ю.Д. Социально-культурная деятельность: Учебник. – М., 2004.
6. Клубоведение: Учебное пособие / Под ред. С.Н. Иконниковой и В.И. Чепелева. - М., 1980.
7. Клубоведение / Под ред. В. А. Ковшара, Н.П. Скрыпнева, А.Г. Соломоника. - М., 1972.
8. Новаторов В.Е. Культурно-досуговая деятельность: Словарь-справочник. – Омск, 1992.
9. Ожегов С. И. Словарь русского языка: ок. 5700 слов / Под. ред. Н. Ю. Шведовой. – 16-е изд., испр. – М., 1984.
10. Первушина О.В. Социально-культурная деятельность (теоретические основы): Учебное пособие / Алтайский государственный институт искусств и культуры. – Барнаул, 2002.
11. Пішун С.Г. Формування культури дозвілля студентів вищих навчальних закладів в умовах роботи студентського клубу: Автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня канд. пед. наук / Інститут проблем виховання Академії педагогічних наук України. - К., 2005.
12. Сасыхов А.В., Стрельцов Ю.А. Основы клубоведения: Теория и методика клубной работы. - Улан-Удэ: Вост.-Сиб. гос. институт культуры, 1969.
13. Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1981.
14. Словарь русских народных говоров. – Л., 1977.
15. Словарь языка Пушкина. – Т.2. – М., 1957.
16. Современный словарь иностранных слов. – С-Пб: Дуэт, Комета, 1994.
17. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4т. Т.2 [Е - Муж]. – 2-е изд. – М.: Прогресс, 1986.
18. Энциклопедический словарь / Издатели Брокгауз, Ефрон. Т. II. – С-Пб., 1900.

ДОМІНАНТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ УМІНЬ ТА НАВИЧОК В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СПЕЦІАЛІСТА У ВИЩОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ

У статті актуалізується необхідність інтеграційного підходу до навчання у процесі підготовки спеціаліста у вищому навчальному закладі, визначається один із найефективніших шляхів вирішення цього завдання – формування системи культурологічних умінь шляхом введення інтеграційних культурологічних модулів.

Ключові слова: культурологічна освіта, болонський процес, генезис, інтеграція, трансформаційний процес, етносоціальна структура.

The article is devoted to solving of the urgent need ness the entirely – integrating considering of the process of knowledge in the course of preparing of specialist of high school. It is founded one of the effective ways of decision of this task – the formation of the system of culturologic «know-how» throw installing of integrating culturologic models.

Key words: cultural education, bolonskiy process, genesis, integration, transformation process, ethnosocial structure.

Культурологічна освіта в Україні переживає сьогодні важку ситуацію, пов'язану з формуванням нових стратегій розвитку всієї української освіти, основу якої становлять принципи глобалізації й регіоналізації; інтеграції й диверсифікованості освітніх структур, уніфікації напрямків і спеціальностей підготовки фахівців, інноваційності технологій навчання. У цих умовах особливо актуальним є вивчення особливостей культурологічної освіти в регіонах як основи розвитку всієї української освіти.

Метою даної роботи є характеристика, дослідження та аналіз культурологічної освіти, її історичний аспект, місце та роль у суспільному розвитку держави.

Предметом дослідження є трансформаційні процеси в системі культурологічної освіти історичний аспект.

Сам термін культурологія виник на початку нашого століття у зв'язку з вивченням антропологами відсталих, так званих примітивних культур. З огляду на те, що відносно незначний фактологічний матеріал (у порівнянні із цивілізаціями Заходу й Сходу), що виявлявся на поверхні побуту багатьох племен Америки, Африки й Азії, який відносився до декількох сотень, а то й десятків людей, такий термін був цілком застосовний і виправданий. Але з подальшим розвитком науки цей термін став претендувати на методологічний принцип дослідження всіх минулих і нині існуючих цивілізацій, незалежно від їхнього розміру й масштабу. Правда, до останнього часу культурологія, як правило, уміщалася в рамках антропології, археології й історії, але сьогодні під поняття культури підпадають всі сфери людської активності, у тому числі й ті, які відомі нам під ім'ям науки або системи наук. Інакше кажучи, методологічний хаос виник не тільки у відношенні навчальної, але, насамперед, відносно наукової дисципліни культурології [5, 12].

Звідси виникає й друга проблема, що має відношення вже безпосередньо до питання про вироблення моделі культурологічної освіти. Вона пов'язана з відсутністю наукових критеріїв по структуруванню й систематизації знань культурологічного циклу, оскільки невизначеність поняття культури не дозволяє взяти за основу той або інший підхід до оцінки емпіричного матеріалу, до якого ми відносимо й відомі інтерпретації й теорії культурологічного рівня. Тому ми змушені керуватися в деякій мірі як найбільш авторитетними джерелами по даній проблемі й використовувати досвід вітчизняних і закордонних фахівців із проблеми викладання культурології, так і власними розробками у цій сфері.

Однак, оскільки завдання побудови моделі культурологічної освіти все-таки поставлене з усією визначеністю, то неминуче в процесі цієї роботи будуть оформлятися інтуїції як у навчальній, так і в науковій дисципліні культурології одночасно. Тому ми вважаємо за необхідне структурувати і систематизувати матеріал для культурологічного освітнього циклу, виходячи із чітко сформульованих наших власних позицій у відношенні основних методологічних підходів і базових понять у предметі культурологія [1, 18].

Насамперед, поставлені перед освітньою моделлю завдання забезпечити й зберегти такі фундаментальні критерії цілісності культурологічного знання, як безперервність і наступність, змушують нас звернутися до основного методологічного підходу при відборі матеріалу для навчальної дисцип-

ліни культурологія на різних рівнях освіти, починаючи від музичних шкіл і закінчуючи вищими навчальними закладами. Цей підхід повинен бути пов'язаний не тільки із системою або структурою культурологічного знання, але й з віком дітей [2, 24].

На наш погляд, без більш-менш чіткого визначення предмету культурології, хоча б у найбільш загальній формі, ми не зможемо виправдано й обґрунтовано вишикувати архітектуру культурологічної освіти. Не вдаючись у теоретичні викладення й аналіз існуючих теорій, можна констатувати, що культура в максимально широкому розумінні є сукупністю способів існування й життєдіяльності людини, а також їхні результати в минулому, сьогоденні й майбутньому часі в масштабі всього проживаючого на Землі людства. Із цього визначення бачимо, що предмет культурологія є одночасно статичною й динамічною системою, і це дає нам можливість застосувати первинний розподіл для її вивчення.

Під статикою ми розуміємо завершені результати (і способи) діяльності людини в минулому, її досягнення в різних культурах, починаючи від способів видобутку вогню й закінчуючи шедеврами мистецтва. Під динамікою культури ми розуміємо механізми й процеси зміни й розвитку, куди можна віднести, у тому числі, будь-які соціально значимі події, які, так чи інакше, змінювали вигляд людського суспільства в минулому або сьогоденні. Говорячи, таким чином, про історію речей і про історію подій, ми залишаємося в рамках найбільш широкого й недиференційованого зрізу розуміння культури, а саме в рамках загальнолюдської або загальнокультурної свідомості [10, 149].

Слідом за цим відкривається новий, більш глибокий рівень розуміння сутності культури, а саме, рівень виявлення й пізнання закономірностей у культурному процесі й у культурному досягненні. Тут відбувається диференціація загального поля загальнолюдської історії на історії локально існуючих груп людей, об'єднаних численними факторами й умовами. З безлічі відомих історій цивілізацій предметом вивчення послідовно стає кожна з них (тією чи іншою мірою), внаслідок чого усвідомлюється різноманіття й несхожість культур, їхня унікальність і неповторність. Кожне досліджуване соціокультурне поле з'являється у вигляді цілого світу властивих лише йому способів мислення й відчуття, господарювання й релігійного поклоніння, вироблення стилів мистецтва й ведення воєнних операцій. Тут статика й динаміка культури обмежені рамками однієї культури, одного суспільства, що має аналогію з життєвими циклами людини – народженням, розвитком, зрілістю й смертю [8, 416].

І, нарешті, на наступному рівні вивчення предмета культурології починає пізнаватися статика культури як теоретичного об'єкта, як абстрактного предмета, тобто структурна будова культури. У цьому випадку виявляються основні форми людської активності, прийняті в людському суспільстві, визначаються їхні ролі, місце й значення кожної з них у відношенні до людини, до культури й суспільства в цілому. Динаміка ж теоретичного об'єкта – культури як цілісності – дозволить зрозуміти системні зв'язки й відносини всіх структурних елементів, всіх культурних феноменів між собою й у відношенні до свого цілого [8, 416].

Таким чином, ми маємо методологічні принципи, згідно з якими повинна формуватися культурологічна освіта. Першим є принцип хронології, лінійного часу, відповідно до якого всі відомі на сьогодні події й речі, починаючи від походження першої людини й закінчуючи сучасною історичною ситуацією на планеті, підносять у вигляді єдиного поступального процесу. Хронологічний методологічний принцип у побудові моделі культурологічної освіти покликаний зіграти роль кількісного фактора, коли акцентується на одержанні максимально великого обсягу знань. До речі, саме цей методологічний принцип майже повністю панував як в освіті, так і у світовій науці: відома історична теорія ділила історію людства на спадкоємні періоди часу в історії людства, в яких відбувалося його становлення, а саме «Древній світ – Середньовіччя – Новий час – Новітня історія». На наш погляд, подібний підхід до історичного процесу є релятивістським і правочинним лише на початкових етапах вивчення людської історії.

Другий методологічний принцип у культурологічній освіті можна назвати культурно-історичним, він покликаний сформулювати у свідомості студентів уявлення про культурне різноманіття світу через вивчення конкретних культур минулого й сьогодення. Цей принцип в освіті повинен сприяти викорінюванню у свідомості людей національно-культурного центризму, коли кожна культура розуміється як унікальне досягнення величезної групи людей, до якої незастосовні критерії оцінки будь-якої іншої цивілізації [9, 360].

Третім методологічним принципом у підході до побудови моделі культурологічної освіти в Україні служить культурологічний принцип у підборі й подачі знань. На цьому рівні підготовки, коли вже є великий багаж історичних і культурно-історичних відомостей, культура повинна бути представлена як абстрактний об'єкт вивчення, в якому виокремлюють два основних моменти: структурний, або статичний, і системний, або динамічний. Саме на цьому етапі, на нашу думку, повинна бути предста-

влена інформація про походження і історію розвитку культурології як науки, а також основні і найбільш відомі теорії щодо інтерпретації культури як такої.

Але для того, щоб весь обсяг знань, який вивчається у навчальних закладах, міг би бути віднесений до культурологічної підготовки, необхідно впорядковувати його відповідно до певних принципів – принципів культурологічного освоєння знань. Для цього потрібно, насамперед, виявити роль і зміст культурології як науки. Серед численних інтерпретацій культурології в системі наукового знання найпоширенішими є: по-перше, культурологія представляється як асамблея наук про людину й, по-друге, як міждисциплінарна наука [1, 26].

У першій інтерпретації культурологія виступає скоріше як культурознавство, в якому кожна наукова дисципліна є частиною загального космосу людського знання й відносин до світу, а їхня єдність забезпечується загальною основою, джерелом і причиною виникнення – людською творчою діяльністю. У другій інтерпретації культурологія бачиться як дисципліна, що стоїть над іншими науками, для якої вихідним і цільовим моментом є спосіб розуміння, інтерпретації світу й знання людини про нього. У цьому змісті культурологія є ніби особливим зрізом свідомості, що розташовується над іншими сферами людського знання і який займається лише тим, що пояснює кожен історичний подію, кожний художній образ або спосіб господарювання як історичний тип, зразок людської діяльності, що має структурну будову й підкоряється єдиній закономірності у своїй появі й дії. На наш погляд, обидві інтерпретації культурології як наукової й навчальної дисципліни мають право на життя [1, 28].

Культурологічна підготовка передбачає досягнення певних якостей студентів, які давали б їм можливість оперувати основними культурологічними поняттями й розкривати закономірності культурологічного рівня в одиничних подіях або явищах. Тому інтерпретація культурології як культурознавства, як системи наук про людину, про її творчу діяльність, може бути використана як методологічний принцип надання інформації студентам до культурологічної підготовки. Мається на увазі, що величезне поле інформації про світ і про людину, про їхні відносини (протиріччя і єдність) між собою, повинне не просто надаватися в межах уже наявних навчальних дисциплін, а з акцентом на:

1) зовнішньому (хронологічному) і внутрішньому (логічному) зв'язку основних історичних етапів розвитку тієї або іншої сфери знання.

2) зв'язку досліджуваного історичного явища, події або відкриття з історичними умовами, що супроводжують їх в інших сферах суспільного життя. У цьому випадку в студента буде формуватися таке бачення одиничного історичного факту, за якого сам цей факт розглядатиметься у зв'язку з іншими фактами історії, які передували або слідували за досліджуваним явищем [6, 16].

Під час формування подібного відношення студента до досліджуваного явища необхідно чітко позначити спільну основу, причину зв'язку цих явищ, що споконвічно є у кожній події або явищі історії, а саме людську діяльність. Студент повинен отримати достатній фундамент для того, щоб у своїй свідомості діяти на культурологічному рівні, тобто дії мають спрямовуватись на досягнення розуміння одиничного факту як частини загального людського процесу. Якщо такий акцент буде зроблено, то це буде першим і основним фактором для формування в студента культурологічного розуміння історії й сучасності.

Другим акцентом, що має бути забезпеченим у культурологічній підготовці студентів, є визначення умови зв'язку одиничних фактів і історичних явищ, а саме поняття часу. Хронологія може бути представлена як непереборний плин безлічі подій в історії людського суспільства, і тому співвіднесення кожного історичного факту з тимчасовим періодом може й повинне бути не тільки необхідністю для появи історії як такої, але й можливістю для розуміння появи тих або інших історичних подій. У цьому випадку конкретний історичний час може й повинен бути усвідомлений й представлений як умова збігу безлічі подій у різних сферах життя людського суспільства, починаючи від спосібів ведення війни й закінчуючи створенням творів мистецтва або навіть формуванням стилів і цілих напрямків у мистецтві, літературі й т.п. Тому хронологічний збіг різних за зовнішнім виглядом подій або історичних фактів повинен звернути на себе увагу студентів і створити, таким чином, передумови для постановки й вирішення питань, властивих культурологічному рівню [3, 62].

Два зазначених вище моменти належать до хронологічного методу культурологічної підготовки студента у виборі й наданні інформації. Ці два моменти становлять основу хронологічного принципу в культурологічній освіті й спрямовані на формування у свідомості культурологічного рівня, сприйняття студентом факту історії або сучасності. Як час, так і людське суспільство виявляються в цьому випадку в недиференційованому вигляді, як спільна субстанція подій і дозволяють уявити людство як єдине ціле, що живе в часі за єдиними і непорушними законами. Це дозволяє, з одного боку, надати освіті в цілому гуманістичний характер і спрямувати студента на сприйняття окремих незнайомих культур, а з іншого боку – сформувати культурологічну основу сприйняття й розуміння

інформації про людину як родову істоту, незважаючи на різноманітні расові, етнічні, культурні й інші відмінності людей між собою. Метод хронології в культурологічній освіті повинен застосовуватися на першій стадії культурологічної підготовки студента [13, 86].

На другій стадії культурологічної підготовки основним методом відбору й надання інформації повинен стати культурно-історичний метод. Особливістю даного методу є поява нових сполучних фактів історії. До вже описаних двох сполучних елементів історії людства – часу й людської діяльності – додаються ще декілька, основними з яких є:

- 1) поняття культури або цивілізацій;
- 2) етносоціальна структура досліджуваних культурних або цивілізаційних комплексів [12, 128].

Поняття культури на даному етапі вводиться як формально-історичне поняття. До розуміння культури як результату людської діяльності в часі додається розуміння культури як регіонально-історичного цілого в космосі людських цивілізацій, людської історії в принципі. Тут вводиться просторово-тимчасовий розподіл історичного процесу, вичленовуються різні історичні культури, які можуть бути описані й підтвержені історичними свідченнями й археологічними матеріалами. Культурно-історичний метод пов'язаний з тим, що студент починає бачити історичний процес не тільки як якусь єдину лінію в часі й просторі, але і як історичний процес розвитку безлічі різних культурних утворень, що відрізняються специфічними ознаками [14, 94].

З іншого боку, поняття культури, що обмежує загальний історичний процес просторово-тимчасовими рамками, у той же час є спільним ядром для всіх подій, явищ і фактів досліджуваного культурно-історичного комплексу. Лінійний час з'являється у цьому випадку як єдина шкала, на якій існують і розвиваються різні досить замкнуті культурні інститути, всередині яких всі сфери життя суспільства взаємозалежні. Це створює необхідні передумови для підготовки студента до більш складного культурологічного аналізу історичних фактів у майбутньому, тому що різноманітне життя суспільства з'являється як єдине ціле й, отже, кожна галузь життєдіяльності, від економіки до мистецтва, сприймається залежною від всіх інших. І хоча структурний аналіз на цьому рівні культурологічної підготовки ще не використовується, поява системного бачення культури як складного організму вже стає невід'ємним атрибутом вивчення будь-якої культурної цілісності.

Другим елементом, що відіграє таку ж подвійну роль, як і поняття культури у відношенні до історії й людини, є етнос або етносоціальна спільність. Так само, як поняття культури є елементом, що розмежовує цілісність історичного процесу на локально-географічні, культурно-історичні комплекси, поняття етносу вносить диференціацію в знання студента про єдине людство. Незважаючи на те, що людство є реальне поняття, і які б не були відмінності людей між собою, вони однаково належать до людського роду, воно є не просто цілим, а цілісною множиною, що складається з елементів – етносів, націй, народів [8, 16].

У сучасних підручниках з історії, цивілізації вивчаються за географічними і хронологічними ознаками, мимохіть згадуючи про народи, що проживають на зазначених територіях. Тим часом необхідно виокремити етнічний елемент в одну з найважливіших складових культурно-історичного процесу, тому що саме етноси є творцями й носіями культурних традицій. Так, наприклад, помилково говорити про культуру Стародавнього Риму, оскільки Древній Рим – це величезна за географічними і національними ознаками галузь древньої історії, що включає безліч завойованих культур, наприклад, Єгипет. Було б більш правильним розглядати культуру народів і роль кожного з них у Римській імперії [6, 37].

Подібний акцент на етнічній основі кожної культури, кожного цивілізаційного комплексу повинен не тільки внести у свідомість студента знання про різноманітність людського роду, але й підготувати його до сприйняття й розуміння різних культур, якими б далекими вони не здавалися на перший погляд. Крім того, етносоціальний розподіл культурно-історичних утворень допоможе майбутньому культурологові сформулювати в собі готовність і одночасно професійну здатність для міжкультурної комунікації, немислимої без попереднього усвідомлення етнічного й культурного різноманіття історії й сучасності [3, 172].

Для культурологічного етапу в культурологічній освіті характерне досягнення основних цілей і завдань, що стоять перед культурологією у цілому, а саме:

- 1) підготовка фахівців з культурології, здатних професійно використовувати основні культурологічні поняття, вільно оперувати культурологічним апаратом для аналізу культур, їхніх структурних частин і форм взаємодій між ними, розуміти загальні для всіх культур тенденції виникнення, розвитку й занепаду, закономірності появи культурних взірців, стилів і архітипічних реакцій і т.п.;

- 2) пошук і визначення перспективних напрямків наукових досліджень в галузі культурологічного знання, у більш глибокому й точному розумінні механізмів культурного досягнення й міжкультурної комунікації. Ці завдання стоять перед вузівським і післявузівським етапами культурологічної підготовки [5, 18].

Особливістю цього етапу є використання культурологічного методу в підборі й подачі інформації, у розвитку й завершенні тих освітніх напрямків культурологічної освіти, які були задіяні на попередніх стадіях, для того, щоб забезпечити безперервність і наступність культурологічної підготовки й самого культурологічного знання. Культурологічний метод підбору й подачі інформації студентам і аспірантам складається із уже освоєних раніше форм хронологічного й культурно-історичного аналізу історії людської життєдіяльності, а також у структурному й системному аналізі типових, архітепичних механізмів існування й динаміки культури [13, 76].

Безліч подій у житті однієї культурної й етносоціальної спільноти повинні бути проаналізовані в напрямку пошуку єдиної основи їхнього прояву, у знаходженні якихось загальних для них архітепичних взірців, що становлять зміст тієї або іншої культурної традиції. На цьому етапі культурологічної підготовки важливим є вивчення структури етнокультурної цілісності, структурних елементів і їхніх зв'язків між собою й цілим, а також вивчення дії цих елементів у соціальній динаміці. Крім того, важливим предметом дослідження виступає функціональність як структурних елементів культури й суспільства, так і функціональність культурно-історичної освіти як цілого, як взаємозалежних культурних традицій та ідеалів у єдиному просторово-тимчасовому потоці людського існування [11, 10].

Одним з найважливіших предметів культурологічної освіти на цьому етапі є поглиблення знань з вивчення знакових систем різних народів і їхніх культур, що давно відійшли в історичне минуле, так і сучасних. Проблема міжкультурної комунікації сьогодні стоїть дуже гостро, бо це є однією з причин непорозуміння й конфліктів між різними країнами. Тому розуміння унікальності кожної культурної традиції поряд із проникненням у зміст того, що відбувається, можливе лише на основі глибокого вивчення семантичних і семіотичних особливостей культурних мов багатьох народів світу [7, 116].

Найважливішим елементом у культурологічній підготовці студентів на цьому етапі виступає поняття структурної єдності всіх відомих сьогодні культурно-історичних інституцій, незважаючи на їхнє розходження в масштабах і зовнішніх формах прояву. По суті мова йде про вивчення абстрактного об'єкта – культури як системи, в якій видимі феномени суспільного життя пов'язані між собою невидимими, але дуже міцними зв'язками структурності. Кожний факт або явище історії тієї або іншої культури розглядається у зв'язку з іншими вже не тільки стосовно єдиної тимчасової шкали, не тільки у відношенні до єдиного культурно-історичного простору, в якому він був виявлений, але й стосовно самої функціональної будови всієї культурної цілісності, в якій даний факт або явище виступає як ознака й форми глибинного змісту – структурної й функціональної частини єдиної культурної системи [18, 147].

Література

1. Андрущенко В. Модернізація вищої освіти України в контексті Болонського процесу // Освіта. – 2004. – № 23. – 12–19 травня
2. Байденко В. И. Болонский процесс: структурная реформа высшей школы. — М.: ИЦПКПС, 2003.
3. Гинецинский В.И. Знание как категория педагогики: Опыт педагогической когнитологии. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. – 244 с.
4. Головатий М. Ф. Європейська й українська освіта – де точки єднання? // ПЕРСОНАЛ. – 2004. – № 3.
5. Жорнова О. Художньо-естетичне виховання в контексті культуротворчості // Рідна школа. - 1998. – № 6.
6. Концепція культурологічного розвитку особистості в НВК №28 м. Дніпропетровська // Мистецтво і освіта. – 2001. – №3.
7. Корсак К. В. Світова вища освіта. Порівняння і визначення закордонних кваліфікацій і дипломів: Монографія / За ред. Г. В. Щокіна. – К.: МАУП – МКА, 1997.
8. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
9. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. – М.: Смысл, 1999. – 425 с.
10. Найдьонов І. М., Ігнатюк А. І. Методика викладання фінансово-економічних дисциплін. – К., 2002.
11. Парламентські слухання з проблем розвитку вищої освіти // Освіта. – 2004. – № 23. – 12–19 травня
12. Степанишин Б. Культурологічна діяльність: Навчально-методичний посібник. – К.: Рідна школа, 1998.
13. Усова А.В., Бобров А.А. Формирование у учащихся учебных умений. – М.: Знание, 1987. – 110 с.
14. Федорченко В. К., Мініч І. М. Туристський словник: Довідник. — К.: Дніпро, 2000.
15. Художньо-естетичне виховання школярів у позаурочній діяльності: Програма. К., – 2002.
16. Цвірова Т. Роль позашкільних закладів у процесі виховання дітей та підлітків // Рідна школа. – 2002. – №10.
17. Щокін Р. Г. Соціально-економічний розвиток // ПЕРСОНАЛ. — 2004. — № 2.
18. Щукина Г.И. Активизация познавательной деятельности учащихся в учебном процессе. – М.: Просвещение, 1975–160с.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.03 (477)+016: 78.01

Валерія Дмитрівна Шульгіна
доктор мистецтвознавства,
завідуюча кафедрою музикології
Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

НАУКОВИЙ ПОШУК АЛЛИ ТЕРЕЩЕНКО

Статтю присвячено науковій діяльності Терещенко А.К. – професора, доктора мистецтвознавства, автора десяти монографій та біля ста наукових статей.

Ключові слова: науковий пошук, виконавське вокальне музикознавство, фундаментальні наукові видання.

The article is devoted to scientific activity of Tereschenko A.K- professor, doctor of study art, author of ten monographs and near one hundred scientific articles.

Key words: scientific search, performance vocal musicknowledge, fundomental scientific editions.

Алла Костянтинівна Терещенко, професор, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, увійшла в історію українського музикознавства як автор 10 монографій, біля 100 наукових статей у спеціальних журналах та збірках з проблем мистецтвознавства, безлічі виступів на міжнародних форумах, наукових конференціях і семінарах...

Поєднуючи шляхетність, толерантність з прискіпливою вимогливістю, Алла Костянтинівна стала арбітром багатьох наукових досліджень, провідцем перспективності нових ідей і задумів, генератором неординарних напрямків розвитку української музичної культури. Оточена видатними постатями вчених, артистів, художників, поетів і учнів-послідовників, Алла Костянтинівна завжди в центрі уваги елітного мистецького середовища Києва і Львова.

Де ж витокі зріковості Алли, видатного вченого й елегантної, красивої жінки? Таку долю накреслили їй батьки і вчителі в ранньому дитинстві. Атмосфера поезії, мистецтва, романтики пошуку і мандр, що панувала в шляхетній родині Терещенків, позначилась на непересічності особистості дівчинки. Через зайнятість батьків, геологів за професією, які за роки своєї відданої праці з пошуку цінних родовищ часто від'їжджали в геологічні експедиції, вихованням Алли займалася бабуся. Вона прищепила онучці любов до поезії, музики, природи. Алла зростала на Харківщині, в затишному містечку Ізюм, у приватній красивій садибі, оточеній абрикосовими садами. З дитячих років їй прищеплювали любов до вирощування квітів. Що ж дивуватися, що й тепер Алла Костянтинівна, незважаючи на напружений темп життя, знаходить час для їх плекання. Її садиба у Козині повна чудових квітів, вирощених тендітними плеканими ручками. Насіння і саджанці багатьох із них привезли друзі з різних куточків України і світу. Отакому відпочинку від напруженої наукової роботи, що починається кожного дня о шостій ранку, віддає перевагу Алла Костянтинівна.

Велика працездатність, як і шанування прекрасного, панували у родині Терещенків і прищеплювалися дітям. Раннє навчання гри на фортепіано у талановитій львівській вчительки Ірини Антонівни Негребецької вплинуло на подальший професійний вибір Алли. Домашні концерти її учнів, на яких успішно виступала і маленька Алла, запам'яталися дівчинці на все життя. А далі були щасливі роки занять у фортепіанному класі Львівської музичної спеціальної школи у видатного музиканта Самуїла Ароновича Дайча. Талановитий піаніст і органіст, блискучий інтерпретатор музики Й.С.Баха, ерудована і просто надзвичайно красива і закохана у життя людина, С. А. Дайч натхненно працював із своєю першою ученицею Аллою Терещенко, вирощуючи з неї Музиканта високої духовної культури і належного професійного вишколу. Сьогодні віддана своєму вчителеві учениця підготувала і відредагувала збірку статей пам'яті С.А.Дайча, куди увійшли спогади його учнів, які концертують і успішно викладають в Україні, Росії, Франції, Ізраїлі, США. В класі С.Дайча Алла формувалась як музикант на поліфонії Й.С.Баха – інвенціях, прелюдях і фугах, транскрипціях органних творів, водночас надзвичайно полюблила грати разом із вчителем концерти Моцарта, Бетховена, Сен-Санса, запам'ятались їх спільні пошуки нових інтерпретацій творів Шопена, Вебера, Шумана. Але несподівано впевнена піаністична

кар'єра Алли була перервана переломом руки на уроці фізкультури наприкінці навчального року в IX класі. Наступного року в школі було відкрито теоретичне відділення, і дівчина поєднувала навчання у фортепіанному і теоретичному класах. Але, як виявилось згодом, ця прикра подія вивела її на шлях великої науки, музикознавчих досліджень, врешті, значних творчих здобутків у галузі мистецтвознавства.

Аллі Костянтинівні завжди щастило з учителями: в школі її викладачами були А. Й. Кос-Анатольський, Г. М. Терлецький, М. Л. Білинська, О. І. Небожинська-Сотнійчук, Б. М. Фільц. Особливо любили учні уроки сольфеджіо Григорія Михайловича Терлецького, на яких вони не «зубрили» теоретичних правил, не писали нудних диктантів, натомість багато співали цікавих вправ, творів і навіть ставили в концертному виконанні цілі опери. Мабуть, з тих років навчання в Аллі Костянтинівни така відданість вокально-хоровому мистецтву, розуміння специфіки вокального виконавства і виокремлення відповідного напрямку в її подальших наукових дослідженнях.

Після школи – блискучий вступ до Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, коли всі члени комісії, а серед них були такі метри, як С. П. Людкевич, Р. А. Сімович, А. Й. Кос-Анатольський, І. О. Гринецький, А. М. Котляревський, на всіх іспитах поставили їй відмінні оцінки.

Заняття на теоретичному факультеті Львівської консерваторії заклали фундамент майбутньої наукової роботи дослідниці, де головним завжди залишалася Музика. Закінчила консерваторію успішним захистом дипломної роботи з проблем сучасної вокально-симфонічної музики під керівництвом професора С. С. Павлишин.

Важливим етапом становлення Алли Костянтинівни як музиканта і громадського діяча стала її робота в музичних редакціях львівського радіо і телебачення. Вона розпочалася ще в роки навчання в консерваторії коли під час філармонійного концерту, де вона брала участь у презентації дипломної роботи М. Скорика кантати «Весна», її виступ почули режисери телебачення Роман Олексів та Олександр Геринович і запросили до співпраці у музичній редакції, де запропонували вести спеціальну музичну передачу, що мала назву «КАМ» («Клуб аматорів музики»). А згодом, вже по закінченні консерваторії, вона працювала музичним редактором Львівського радіо, і щотижня виходили у ефір її напрочуд цікаві передачі, листи-відгуки, на які рахували «мішками». Серед них були й такі, що згодом ініціювали окремі наукові дослідження і навіть книжкові видання, наприклад, про українських композиторів Р. А. Сімовича та А. Й. Кос-Анатольського.

Творча співпраця із А.Й. Кос-Анатольським почалась з радіопередачі, в якій замовлення радіослухачів виконати пісню «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» було реалізовано автором в оригінальній формі. Нещодавно написаний композитором цей чудовий твір, що одразу ж дуже сподобався як виконавцям, так і слухачам, визначив задум великої передачі, в якій пісня-романс А. Кос-Анатольського, із відповідним літературним коментарем, прозвучала у різних виконавських інтерпретаціях – із хором, струнним оркестром, у виконанні Д. Гнатюка, А. Солов'яненка та ін. Потім було чимало передач на радіо про творчість А. Кос-Анатольського, в яких звучали записи інтерв'ю з композитором, робота у його архіві. Алла Костянтинівна була присутня на всіх прем'єрах творів А.Кос-Анатольського: опер і балетів, хорової та інструментальної музики. Поступово визрівав задум монографічної праці про А. Кос-Анатольського, висвітлення його складного шляху у велике мистецтво, активної суспільно-громадської діяльності, після війни довгий час композитор очолював Львівське відділення Спілки композиторів України, в скрутні часи намагався захищати скривджених українських музикантів, активно сприяв відновленню всіх галузей галицької культури. Книга про композитора складалась ще за його життя, у бесідах з ним у затишному мешканні по вулиці Глібова, уточнювалися деталі, долучалася нова інформація. Коли вже у Києві книгу було остаточно закінчено і Алла Костянтинівна, сподіваючись потішити цим свого вчителя, подзвонила до Львова, трубку підняла дружина Надя, сповістила про несподівану смерть її чоловіка. І тоді авторка вже завершеної книги про шляхетну людину і видатну постать української культури дописала в ній останній абзац: «Великі дерева помирають стоячи...»

Але повернемося до журналістської діяльності Алли Костянтинівни. Мабуть, сама вдача сприяла її розквіту. Комунікабельність, широка ерудиція з різних видів мистецтв, вміння експромтом логічно й аргументовано відстоювати власну позицію в науковій дискусії, гарний стиль її письма, врешті зацікавлене вивченням взаємозв'язків слова і музики, – все це, певною мірою, визначив журналістський досвід роботи на радіо і телебаченні. Сьогодні майже неможливо відновити тексти численних Аллиних музичних передач і критичних статей у періодиці за п'ять років ще «львівського» періоду її діяльності. Кількість їх сягає кількох сотень, а жанрово-тематичний діапазон охоплює найрізноманітніші галузі вітчизняної та світової музичної культури.

Від 1968 року починається новий період життя Алли Костянтинівни, що вже 40 років пов'язане з найпотужнішою мистецькою науковою установою України – Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України. Довгий і успішний шлях науковця

пройшла Алла Костянтинівна: від аспірантки, молодшого наукового співробітника, кандидата мистецтвознавства до доктора мистецтвознавства, професора, провідного наукового співробітника, члена-кореспондента Академії мистецтв України.

Науковий пошук Алли Костянтинівни довгий час був пов'язаний з дослідженням вокально-симфонічного жанру в українській музиці. Це було відкриття нових граней в кантатно-ораторіальній творчості Романа Сімовича, Станіслава Людкевича, Бориса Лятошинського, Германа Жуковського, а також молодих шістдесятників: Лесі Дичко, Івана Карабиця, Левка Колодуба, Віталія Губаренка, Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Валентина Бібіка, Володимира Зубицького і багатьох інших. Проблеми жанрового спектра вокально-симфонічної сучасних українських композиторів присвячені обидві – музики дисертації А. Терещенко, кандидатська та докторська, її основні наукові монографії, великі розділи у 6-томному академічному виданні «Історії української музики», багато статей «Української музичної енциклопедії», а також колективні праці та наукові збірники.

Окремий напрямок наукових студій А.К.Терещенко визначила проблема співдії поезії та музики. Захоплення ліричною поезією Т. Шевченка, циклом І. Франка «Зів'яле листя», віршами М. Рильського переросло у бажання дослідити музичні інспірації на відомі тексти. Так виникли розгорнуті публікації про кантати «Хустина» Л. Ревуцького і Г. Топольницького.

Окрема тема в доробку Алли Костянтинівни – вокальне виконавство, його особливості, визначні постаті, здобутки українського музичного театрального мистецтва. Так, можна зазначити, що Алла Костянтинівна – одна з найяскравіших і найплідніших першопроходців (її улюблений вираз «перший пішов») у дослідженні проблем так званого виконавського вокального музикознавства. Починаючи з критичних статей-рецензій на прем'єри Львівського оперного театру («Іоланта» П.Чайковського, «Дон Карлос» Д.Верді та ін.), А. Терещенко стає автором книги «Львівський оперний театр», в якій прослідковано і висвітлено повоєнний період у діяльності знаменитого українського музичного колективу. Ця книга – цінна пам'ятка історії української музичної культури і, зокрема, оперно-балетного мистецтва у Львові.

Багаторічна дружба Алли Костянтинівни з видатним співаком ХХ ст. Анатолієм Солов'яненком надала змогу дослідниці зібрати унікальні матеріали і документи для складання хроніки його мистецького життя, аналізу секретів вокальної й артистичної майстерності, змалювати достовірний портрет Людини і Музиканта. Висвітлення творчого шляху видатного співака відтворено дослідницею в трьох книгах, розкішно виданих і ілюстрованих оригінальними документами і фотографіями А.Солов'яненка. У видавництві – четверта книга Алли Костянтинівни, присвячена видатному артисту. На відміну від попередніх книг про А. Солов'яненка, це – художній твір. Адже Алла Костянтинівна володіє талантом слова не тільки як дослідник і науковець, але також як журналіст, критик і прозаїк. Не випадково прізвище А.К.Терещенко як головного редактора й укладача стоїть на перших сторінках фундаментальних наукових видань – «Історії української музики», «Української музичної енциклопедії», періодичних видань ВАК України. Вона є одним із ініціаторів проекту і головним редактором періодичного видання «Мистецтвознавчі записки», що вже майже 10 років виходить у Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Науково-педагогічна школа Алли Костянтинівни включає різні покоління і рівні музичного навчання. Свою педагогічну діяльність Алла Костянтинівна почала як викладач у Львівському музичному училищі, де протягом року викладала історію зарубіжної музики. Її студенти, які сьогодні успішно викладають в консерваторіях, з вдячністю згадують її лекції. Однак надалі педагогіка відійшла на другий план, Алла Терещенко переїхала до Києва, де навчалася в аспірантурі в Інституті мистецтвознавства ім. М. Т. Рильського АН України і писала дисертацію під керівництвом професора Марії Петрівни Загайкевич. Від того часу довгі роки Алла займалася виключно науковою роботою. Жила, а точніше, ночувала, в гуртожитку Академії наук по вулиці Гарматній, оскільки весь день працювала в музичному відділі академічної бібліотеки ім. Вернадського. До того ж, всі вечори присвячувалися музиці. Наприкінці 60-х-початку 70-х у Києві відбувалося чимало цікавих концертів – у філармонії, залах Спілки композиторів, консерваторії, Будинку вчених звучало море музики молодих композиторів, які, щойно закінчивши консерваторію, активно і сміливо експериментуючи, впевнено входили до орбіти національної культури. Разом із ними формувалася нова когорта молодих виконавців, незмінний успіх супроводжував концерти кuartетів ім. М. Лисенка та ім. М. Леонтовича, концерти хору в Іконникова, виступи «Камерати», приїжджали на гастролі Святослав Ріхтер, Давид Ойстрах, хорів капели і оркестри з Росії, Грузії, Прибалтики, зарубіжні музиканти. В оперному театрі плідно працював молодий Степан Турчак, демонструючи майже щомісяця нові цікаві прем'єри класичних і сучасних опер, співали наші дійсно золоті голоси – Єлизавета Чавдар, Євгенія Мірошніченко, Бела Руденко, Василь Третяк, Анатолій Солов'яненко, Микола Кондратюк і багато інших.

До викладацької роботи Алла Костянтинівна вернулася вже наприкінці 80-х років, коли почала викладати майбутнім артистам, режисерам і театрознавцям курс історії світової музики в Театральному інституті ім.Карпенка-Карого. Згодом почала читати лекції музикознавцям-експертам у Державній Академії керівних кадрів культури і мистецтва. Пам'ятними залишилися роки співпраці із талановитим організатором, педагогом і композитором М. І. Чембержі. У новоствореній Київській дитячій академії мистецтв вона обіймала посаду проректора з наукової роботи і зробила свій внесок до організації навчального процесу і мистецтвознавчої дослідної роботи.

Алла Костянтинівна виступала з лекціями в аудиторіях університетів США, Єгипта, Сирії. І кожну аудиторію її лекції захоплювали глибиною узагальнень, широтою ерудиції, ораторськими вміннями, емоційністю подачі матеріалу, поєднаною з науковою логікою і достовірністю цікавих прикладів.

Але основні науково-педагогічні досягнення Алли Костянтинівни пов'язані з підготовкою науковців найвищої кваліфікації – аспірантів і докторантів. Коло проблематики школи Терещенко – широке й різноманітне: дослідження вокально-симфонічного жанру, оперного хорового мистецтва, камерно-інструментальної творчості українських композиторів, українського скрипкового концерту, бандурного мистецтва, культурно-мистецької регіоналістики тощо. Алла Костянтинівна захоплено працює з молодими науковцями, дуже прискіпливо ставиться до якості їхньої наукової продукції, але завжди підтримує нові оригінальні і перспективні ідеї. До досягнень наукової школи А. К. Терещенко слід віднести також її колосальну роботу з опанування кандидатських і докторських дисертацій. Домогтися згоди Алли Костянтинівни на опонування – це вже запорука успішного захисту, тому що, за словами вченого, «за будь-яких обставин не можна занижувати рівень якості сучасних музикознавчих досліджень». Опонент А.Терещенко детально вивчає дисертації, її висновки глибокі, а критика іноді жорстка, але завжди справедлива і допомагає науковому зростанню здобувача. Було б цікаво опублікувати відгуки на дисертації Алли Костянтинівни, яких, мабуть, загалом понад 50. Це стало би школою для молодих учених та склало би важливу сторінку в історії становлення та розвитку українського музикознавства. Наукова школа А.Терещенко – це ще й її невтомна праця у спеціалізованих вчених радах ІМФЕ ім. М. Т. Рильського та Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, в Громадській Раді ВАК, у редколегіях спеціальних видань та інших наукових об'єднаннях.

Струнка, красива, завжди елегантна Алла Костянтинівна втілює образ сучасної успішної української жінки, активної у громадському житті і ніжної у колі своєї родини, друзів і учнів.

Література

1. Терещенко А.К. Р.Симович. - К.: Музична Україна, 1975.
2. Терещенко А.К. Українська радянська кантата і ораторія: 1945 – 1975. – К.: Музична Україна, 1975.
3. Терещенко А.К. Українська радянська кантата і ораторія: 1917 – 1945. – К.: Музична Україна, 1980.
4. Терещенко А.К. Анатолій Солов'яненко. – К.: Музична Україна, 1982.
5. Терещенко А.К. А. Кос-Анатольський. – К.: Музична Україна, 1986.
6. Терещенко А.К. Анатолій Солов'яненко: творчий портрет. – К.: Мистецтво, 1988.
7. Терещенко А.К. Кантата і ораторія // Історія української музики 1917-1941. – К.: Наукова думка, 1992. – С. 204-228.

УДК 792.01 (477)

Роман Миколайович Єсипенко
доктор історичних наук, професор
Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПЕДАГОГІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

(/2 частина/ 1 частина у попередньому номері)

Спеціальна театральна освіта завжди мала ключове значення для розвитку театру. Українська театральна освіта пройшла значний історичний шлях від спорадичних занять досвідчених акторів зі своїми молодшими колегами до створення розгорнутої мережі театральних навчальних закладів і студій.

Ключові слова: українська театральна освіта, театральна педагогіка, історія театральної освіти.

Special theatrical education has always had a key importance for Theatre development. The Ukrainian theatrical education has a long history from some casual lessons given by the experienced actors to their younger colleagues

Key words: *Ukrainian theatrical education, theatrical pedagogies, history of theatrical education.*

Першу письмову згадку М. Лисенка про необхідність школи зустрічаємо ще у 1868 році. У листі до родини з Лейпцига, де він навчався у консерваторії, читаємо: «Потрібна школа, потрібна не-гайно, і така школа, яка б мала народні, рідні основи, бо інакше вона дасть, як усе у нас, блеклий колір з іноземними рум'янами» [5, 174]. Але організація утримання навчального закладу неможлива без великих фінансових затрат. Через відсутність потрібних коштів справа організації школи розтяглася на три десятиріччя.

По-справжньому приступити до неї вони змогли тільки у 1898 році. 19 квітня М. Лисенко звернувся до Київського, Подільського та Волинського генерал-губернатора з проханням затвердити статут майбутньої школи, тобто узаконити її право на існування. Але поки це подання пройшло через усі бюрократичні інстанції, минуло більше року. Генерал-губернатор передав його до своєї канцелярії, канцелярія – Київському губернатору, губернатор – поліцмейстеру, поліцмейстер – околоточному наглядачу. Околоточний наглядач встановив, що колезький асесор Лисенко «... суду і слідству не підлягав і в його моральних якостях і політичній благонадійності нічого недозволеного не помічено» [2] і справа знову пішла по інстанціях до генерал-губернатора, який, одержавши її, направив міністру внутрішніх справ до Петербурга. Міністр знову послав її на рецензію до головної дирекції Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ), яке, в свою чергу, переслало статут і заяву до свого київського відділу. На превеликий жаль, його керівники О. Виноградський та В. Пухальський поставились до ідеї відкриття українського навчального закладу негативно, боючись конкуренції своїй російській школі.

Як свідчать новознайдені архівні документи, весь статут школи вони розстрожили вщент. М. Лисенко намагався виклопотати собі більшу свободу дій, тому вироблений ним статут складався із загальних фраз, що давало змогу трактувати його залежно від потреби. У документі за підписом дирекції Київського відділення ІРМТ це розглядається як елементарна неписьменність «колезького асесора Лисенка» в питанні музичного і театрального мистецтва взагалі і виховання молоді зокрема, а раз так, то «... дирекція київського відділу вважає, що відкриття музично-драматичної школи за пред'явленням статутом навряд чи з'явиться для Києва і його художньо-музичних інтересів бажаним» [2]. Справжня ж причина їх негативного ставлення полягала у боязні конкуренції і викривалася в такому абзаці: відкриття школи М. Лисенка «шкідливо вплине на діяльність київського відділу» [2]. Цього було достатньо, щоб головна дирекція ІРМТ у Петербурзі надіслала до міністерства внутрішніх справ негативну рецензію. Вірніше, вона слово в слово переписала рецензію київського відділення, змінивши у ній тільки перші абзаци і підписи. На цій підставі міністерство внутрішніх справ дозволу на відкриття не дало.

Отже, М. Лисенкові через петербурзьких прихильників свого таланту довелося знову клопотатися про майбутню школу. Нарешті, через рік, 5 березня 1899 року, міністерство затвердило статут у тому варіанті, в якому його і подавав М. Лисенко із дуже незначними виправленнями, що мали загальний характер. Перший крок у створенні школи було зроблено.

Але здобути грошей, яких вистачило хоча б на перші часи, хоча б тільки на саме заснування школи, не вдалося. Та й невідомо, чи вдалося б взагалі, якби не одна несподіванка. Наприкінці 1903 року, коли святкування 35-річного ювілею творчої діяльності М. Лисенка наближалось до завершення, громадськість вирішила подарувати ювілянтові дачу із садибою, зібравши для цього чималу суму. Ці гроші М. Лисенко і вирішив використати на заснування школи: «... прожив я 60 років без власної хати і ще проживу, а без школи нам не обійтись» [5, 175].

У 1904 році М. Лисенко орендує у відомого київського професора І. Сікорського (батька видатного американського авіаконструктора) будинок на вулиці Велика Підвальна (нині – Ярославів Вал) №15 і відкриває у ньому школу. Довгорічні намагання побратимів, нарешті, увінчалися успіхом. Здійснилася довгорічна мрія українських митців. Відкриття школи вітала вся прогресивна громадськість України й Галичини. «Літературно-науковий вісник» характеризував відкриття школи як подію, «... що може мати велике значення для цілого розвою музикальної і драматичної штуки на Україні» [6].

Але з моменту задуму про утворення школи і до її відкриття минуло 35 років. М. Старицький помер. Через це піклування про драматичний відділ школи взяла на себе його однодумець і учениця, його дочка Марія Михайлівна Старицька. За кілька років перед тим вона пройшла навчання у відомого російського режисера і театального педагога О. Федотова, сина видатної актриси Г. Федотової, якого К. Станіславський вважав своїм вчителем. Вихована на реалістичних принципах українського та російського театрів, вона з гідністю продовжувала батьківську справу. З М. Старицьким та М. Лисенком Марію Михайлівну зв'язували не тільки кровні узи, а й єдність переконань. Вона була їхньою вихованкою і помічницею. Ще під час активної театральної діяльності батька вона часто виїздила до Пе-

тербурга та інших міст, де передбачалися гастролі його трупи, для попередніх переговорів. У цій же трупі вона і дебютувала як актриса. До нас дійшло кілька згадок про її непересічні акторські здібності. Зокрема, за свідченням П. Рудіна, чудовий образ вона створила у «Не судилось», де вона виконувала роль матері-поміщиці. М. Заньковецька, яка грала у цій виставі Катрю, «завжди проймалася острахом у сцені, де їм доводилося вести діалог» [7, 9]. Широковідома вона була і як майстер художнього читання. Протягом усього свого творчого життя вона брала участь у багатьох концертах і благодійних вечорах. Газети «Киевское слово», «Киевские отклики», «Киевская мысль» були сповнені захоплених відгуків про її виступи. Від батька М. Старицька унаслідувала і розвинула свої режисерські здібності.

Ще на початку 90-х років М. Старицький допомагав дочці ставити спектаклі у народних чайних на Куренівці, на Шулявці та інших робітничих околицях Києва. У цих виставах брало участь демократичне студентство Київського університету. Музичним оформленням керував М. Лисенко, а репетиції вистав часто відвідували Леся Українка, М. Коцюбинський, М. Леонтович.

Кілька років вона працювала у різних російських трупах, де мала змогу грати у російському та світовому класичному репертуарі. Актори українського театру такої змоги не мали аж до революції 1905 року. Все це виробило з неї досвідченого фахівця і патріота українського народу і його мистецтва.

У період між двома революціями творчо-громадська діяльність М. Старицької мала велике значення у розвитку мистецької культури українського демократичного театру. У цей час, коли українські драматурги одержали, нарешті, можливість розширити тематику своєї творчості і вийти за межі любовних мотивів, М. Старицька виробляла новий тип українського актора, «... якого вже давно чекає українська сцена, який повинен переважати старого, колишнього і своєю технікою, і інтелігентністю, і ідейністю» [1]. Письмової теоретичної спадщини М. Старицька, на жаль, не залишила. Але спогади багатьох її учнів, результати її праці, якість яких ми маємо змогу встановити вміщеними у тогочасній пресі рецензіями майже на всі вистави і вечори школи М. Лисенка, дають підстави стверджувати, що її робота з учнями була побудована на наукових засадах. Спрямована вона була на розкриття здібностей учня, яке відбувалося в процесі опанування техніки акторського мистецтва. Конкретні умови склалися так, що учні перших наборів мали вже досить велику практику у самодіяльних гуртках, керованих самою М. Старицькою. Через це вона почала їх навчання із практичної гри на сцені, використовуючи як педагогічний матеріал твори української, російської та західноєвропейської класики. Такий метод за тих умов, очевидно, виправдовував себе, бо рецензенти київських газет одноставно відзначали роботи студентів Гарвєлінської, Васильченко, Сележинського, Пахаревського, Лисенка.

Під керівництвом досвідченого педагога М. Старицької учні опановували свою професію. Якщо про студентів Штанге, Базилевич, Голутвину, Сележинського, Кошевського під час їх навчання на першому курсі преса відгукувалася негативно, а перебування декого з них у такому серйозному навчальному закладі, як школа М. Лисенка, вважала за непорозуміння, то згодом їх же гра примушувала присутніх забувати, що вони на шкільній виставі.

Для викладання у школі М. Лисенко та М. Старицька запросили найкращі мистецькі і наукові сили України. Було виклопотано дозвіл видавати учням посвідчення про закінчення школи. Решта шкіл такого посвідчення не видавала. Клопоталися про право видавати диплом, але міністерство відмовило, зваживши на заперечення ІРМТ.

Підібравши висококваліфікований склад педагогів, М. Лисенко і М. Старицька вели викладання за програмою і в обсязі консерваторії та Московського театрального училища філармонійного товариства, тобто, по суті справи, за програмою вищої школи. Як сповіщалося в умовах прийому, школа М. Лисенка давала цілком викінчену музичну і драматичну освіту.

Не маючи змогу офіційно проголосити свою школу українською, М. Лисенко з першого ж дня зробив її українською нелегально. За численними свідченнями викладачів і студентів, українська мова панувала у школі в аудиторіях і поза аудиторіями на всіх факультетах та відділах. Користуючись тим, що програму викладання ні в яких офіційних установах затверджувати не треба було, М. Лисенко відкриває у 1906 році український відділ драматичного факультету.

Прагнення сприяти розвитку української культури відчувалося у кожному кроці, кожному заході керівників. Так, щодо платні за навчання учні розподілялися на комплектних і надкомплектних. Комплектні сплачували за клас драми російської: перший курс – 110 крб, другий і третій – 135 крб. За клас драми української – 100 крб. Це була дуже низька платня, яка ледве забезпечувала утримання викладачів. Бажання ж вести справу на найвищому рівні обумовлювало запрошення педагогів з високою заробітною платнею, і М. Лисенко був змушений набирати учнів надкомплектних, які вносили за домовленістю із дирекцією більш високу платню. Ці надкомплектні потрібні були М. Лисенкові для того, щоб мати можливість давати освіту людям, які були неспроможні вносити навіть по 100-135 крб. Все це і послужило приводом до ще одного нападу з боку дирекції київського відділення ІРМТ. Очевидно, не без її

допомоги було донесено генерал-губернаторові «Про невідповідність умов прийому до школи М. Лисенка», про що й було заведено спеціальну справу в міністерстві внутрішніх справ. У тому, що школа М. Лисенка давала своїм випускникам цілком закінчену освіту, ІРМТ вбачало, насамперед, порушення своєї монополії. Його керівники стверджували, що «умови, які публікуються школою, не тільки не узгоджуються з текстом статуту, але й не можуть бути визнані відповідними справжньому стану справ» [4], бо з пояснення М. Лисенка, що рада викладачів вирішила вести викладання згідно з програмою вищої школи, твердили вони, зовсім не впливає, що викладання дійсно так ведеться [4]. А у той же час значна частина викладачів школи М. Лисенка одночасно викладала у музичній школі, а згодом консерваторії ІРМТ, Київському університеті та інших вищих навчальних закладах міста. Згадуваний уже «Літературно-науковий вісник», закликаючи молодь, яке бажає здобути театральну освіту, вступати до школи М. Лисенка, підкреслював, що вона дає «вище виобразовання та вироблення в цій штуці» [6]. Однак, з факту невідповідності умов прийому із затвердженим статутом школи міністерство внутрішніх справ зробило далекоюсяжні висновки.

По інстанціях від генерал-губернатора до околоточного наглядача була передана ця справа з копією відозви головної дирекції ІРМТ, в якій М. Лисенкові пропонувалося дати підписку «про суворе виконання ним у майбутньому зазначеного статуту, попередивши, що в протилежному разі будуть прийняті належні заходи до закриття школи» [3].

Таку підписку М. Лисенко був змушений дати 17 лютого 1912 року. Водночас губернатор наказав чиновникові особливих доручень провести окрему ревізію школи М. Лисенка. Ніяких нових результатів ревізія не дала, хоча і тривала чотири місяці замість належного за наказом одного місяця. Але М. Лисенкові все-таки було приписано у дванадцятиденний термін переробити статут і умови прийому.

М. Лисенко статут переробив, але так, що у ньому майже нічого не змінилося. Виправлені були тільки ті пункти, на зміні яких особливо наполягала місцева влада. Та й то, вони були сформульовані таким чином, що давали змогу продовжувати роботу, хоча й напівлегально, але на старих засадах, зберігши громадсько-політичне спрямування до демократизму й реалізму в усьому виховному процесі школи. Та спілкування з чинами поліції та ІРМТ вкоротило віку сімдесятирічному композиторові.

Раптова смерть М. Лисенка 24 жовтня 1912 року лягла тягарем на школу, та все ж не спричинилася до її закриття: справу було поставлено міцно.

Офіційним директором школи стала за вибором спадкоємців М. Лисенка спочатку О. Вонсовська, викладач по класу скрипки, а через два роки, по закінченні Московської консерваторії – Маріанна Миколаївна Лисенко, – дочка композитора. Керівництво драматичним відділом продовжувала М. Старицька. Так було аж до 1919 року, коли відповідно до радянського декрету школу було удержавлено.

Основний склад педагогів було дібрано із найкращих представників українського та російського мистецтва і науки. Тут викладали: О. Зотова – актриса імператорських театрів, О. Муравйова – чудовий майстер постановки голосу, С. Ленчевський – балетмейстер Соловцовського театру, професор Київського університету, історик українського театру, видатний вчений В. Перетц.

У школі М. Лисенка викладачі драматичного мистецтва мінялися досить часто. Так, у 1906 – 07 роках тут працював Є. Лепковський, з 1907 по 1910 – Г. Матковський, у 1910 – 1912 – С. Броневський, у 1912 – 1913 – Г. Гаєвський, у 1913 – 1914 – Ф. Гущин та С. Броневський, 1913 – 1914 – К. Сележинський, 1914 – 1915 – К. Сележинський та Л. Іртенєва, 1916 – 1918 – В. Сладкопєвцев.

Але в даному випадку це не впливало негативно на виховання учнів, бо за весь час існування школи мистецьким керівником усіх курсів драматичного відділу була сама М. Старицька. Решта педагогів, які поєднували викладання у школі із практичною роботою в театрах, лише допомагали М. Старицькій.

Багато корисного для української театральної освіти зробив Є. Лепковський – талановитий російський актор, творчі здобутки якого згодом були відзначені високими нагородами. Серед його учнів такі видатні майстри української та російської сцени, як О. Крамов, О. Таїров, І. Берсєнєв, С. Лук'янов (Лютневий) та багато інших.

Творча діяльність Є. Лепковського розпочалася в 1884 році у Вологді, де його було прийнято на ампула «молодих людей». Усталився і розвинувся його талант у трупах О. Дюкової, яка працювала переважно у Харкові, Корша, Соловцова, Московського Малого театру та Московського художнього.

У Художньому театрі Є. Лепковський працював тільки один сезон 1901 – 1902 років. Тут він зіграв Вершиніна («Три сестри»), Бориса Годунова («Цар Федор Іоанович») і сліпого у п'єсі В. Немировича-Данченка «У мріях». Керівники Художнього театру були зацікавлені у ньому, але, як пояснив біограф, невикористані лишки енергії отруювали душу – у Художньому він за рік зіграв тільки три ролі, – Є. Лепковський їде на «виключне становище» до Києва, куди його запросив М. Соловцов. Потім з 1909 по 1918 рік він безперервно працює у Московському Малому театрі. «Тут він був не тільки типовим актором Малого театру, але й своєрідним, цікавим режисером», який вмів відчути

необхідний стиль роботи з акторами цього колективу. Але до Малого театру Є. Лепковський прийшов уже сформованим майстром. Розквітав його талант у Київському театрі М. Соловцова. Значення цього театру для провінції сучасники порівнювали із значенням Художнього театру для Москви. Це був театр з талановитим і вдумливим керівником, у його складі працювали такі видатні майстри сцени, як М. Глебова, І. Кисилевський, М. Рошин-Інсаров, Л. Леонідов, А. Пасхалова, І. Шувалов. У репертуарі театру переважали твори Д. Фонвізіна, О. Грибоєдова, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя, О. Островського, М. Салтикова-Щедріна, А. Чехова, Л. Толстого.

У цих виставах Є. Лепковський виконує майже всі провідні ролі. Критика неодноразово відмічала його гру. А виконання ним шіллеровського «Вільгельма Телля», свідомо поставленого ним же напередодні революції 1905 року, викликало у Києві ряд студентських демонстрацій і було заборонено спеціальним наказом київського губернатора.

Під час загального страйку 1905 року колектив Соловцовського театру за ініціативи Є. Лепковського приєднався до страйкарів. Це був чи не перший громадянський акт в історії російського акторства.

Педагогічна діяльність Є. Лепковського розпочалася у 1906 році. Драматичну школу він відкрив у себе вдома. Школа ця мала характер короткочасних курсів – термін навчання тривав усього півроку. Саме тут починали своє навчання вищезгадані О. Таїров, О. Крамов, І. Берсенєв. Але основна педагогічна робота Є. Лепковського проходила у школі М. Лисенка, де він разом із М. Старицькою вів курс російської драми. Творча співдружба майстрів разом з чудовим загальним ансамблем педагогів заклали міцний фундамент для подальшого ходу виховної і творчої праці у школі. У наступні роки до викладання драматичного мистецтва були запрошені митці соловцовського театру Г. Матковський, Г. Гаєвський, молодий вихованець школи М. Лисенка К. Сележинський, видатний театральний педагог В. Сладкопєвцев та ін. Найбільш цінний внесок у справу виховання українського акторства зробили Г. Гаєвський та В. Сладкопєвцев.

Їхні творчі принципи, впроваджені ними у школі, згодом були викладені в опублікованих працях «Завдання режисера» Г. Гаєвського, «Вступ до мімодрами», «Вступ до розвідки про теорію Рутца», «Психо-педагогічне обґрунтування навчання акторської майстерності», «Драматичні твори О. Островського – як педагогічний матеріал» В. Сладкопєвцева.

Книга Г. Гаєвського – видано її у 1920 році, – є конспективним викладом основних положень режисури реалістичного театру, введених ним на основі творчої практики українського театрального мистецтва, творчості Московського художнього театру, а також особистого педагогічного досвіду у школі М. Лисенка. У ній він підкреслив провідне значення актора у мистецтві театру, стверджував цілеспрямовану роль режисера у створенні сценічного ансамблю, вирішував питання стилю постановки історичної та сучасної п'єси.

Величезне значення для виховання українських акторів мала педагогічна діяльність В. Сладкопєвцева. Він, як і Г. Гаєвський, одним з перших намагався узагальнити досвід, нагромаджений Московським художнім театром у галузі виховання актора. Зокрема це стосується опанування акторської майстерності. Ним було розроблено і впорядковано систему пантомім (етюдів). Завдання системи полягало у тому, щоб виробити у майбутнього актора гнучкість і рухливість всього тіла, особливо кінцівок та обличчя. Знання всіх рухів, які він зможе виконувати, легкість і точність у їх виконанні. Все це розглядалось як обов'язкове коло в ланцюгу істинної творчості, рушієм якої є воля, чуття і думка.

Для опанування цих якостей В. Сладкопєвцев розробив близько шістдесяти схем-сюжетів для пантомім, що їх мали проробляти учні, наприклад: «А ходить по сцені. Хоче зайти в другу кімнату щось попросити. Але не наважується, потім все ж таки пішов, повертається. У проханні відмовлено. Другий кінець: прохання виконано» [8]. Такі схеми-сюжети являли собою кістяк, що мусить обрости, так би мовити, м'ясом, завдяки творчій фантазії учня.

Студент мав точно визначити для себе індивідуальні особливості персонажу, місце дії, характер почуття тощо. Всі ці вправи виховували в учневі вміння бути готовим до творчості кожної хвилини. Хоча у школі М. Лисенка безпосередньо не викладали ні М. Кропивницький, ні І. Карпенко-Карий, ні П. Саксаганський, дух корифеїв українського театру, щепкінський дух сповнював діяльність школи М. Лисенка. Всі екзаменаційні вечори, а їх було на рік чотири, провадилися у присутності широкої публіки, під головуванням відомих майстрів сцени, найчастіше М. Садовського. В решті шкіл іспити проходили тільки у присутності батьків та знайомих учнів. Вистави часто обговорювалися в українській пресі не тільки у Києві, але й у Харкові, Катеринославі і навіть у Галичині. Причому ці обговорення дедалі більше мали діловий, робочий, а не святковий характер.

Керівництво школи зі свого боку робило все необхідне для того, щоб навчальний процес проходив на найвищому рівні. Радою викладачів було розроблено і затверджено докладні програми з усіх дисциплін.

Всі предмети розподілилися на спеціальні і допоміжні. До спеціальних по драматичному відділу належали: сценічна гра і декламація, до допоміжних – історія драми, історія культури, історія літератури, естетика, італійська і французька мови, міміка, фехтування, танці, грим – тобто було охоплено весь комплекс дисциплін, необхідних для виховання актора. Згідно з програмою, першою вимогою до вступників драматичного факультету була сценічна зовнішність, загальна освіта в обсязі не менше чотирьох класів гімназії і вільне володіння українською мовою, бо значна кількість випускників російського відділу йшла працювати до українських театрів. Дехто, наприклад, Д. Антонович, який згодом став одним із провідних майстрів українського театру, навчався паралельно на українському і російському відділах.

Розкривши свої двері перед людьми з народу, школа М. Лисенка приймала осіб, які не мали необхідної чотирикласної освіти. Місцеві діалекти також не вважалися за перешкоду під час вступу. Але надолужити прогалини в освіті такі учні мали протягом першого року навчання. Для допомоги їм було створено спеціальний підготовчий клас. Його за аналогією з училищем філармонійного товариства у Москві було скорочено до трьох років. За перший рік учень мав навчитися добре володіти своїм голосом, тобто виробити виразну вимову, вміння зміцнювати, підвищувати і знижувати тон. Вправами для цього слугували читання гекзаметра, олександрійського вірша і спів (гамми, сольфеджіо). З першого курсу учнів навчали техніки виконавської майстерності. У програмі були «перші початки декламації: теорія артистичного читання (зупинки, паузи, логічні і символічні наголоси, тон епічний, ліричний, драматичний, тон байки, розвиток плавно-текучої гармонійної мови)». З першого курсу студенти починали проходити історію української і російської літератури, танці, фехтування і гімнастику. Перше півріччя було випробувальним, протягом якого з'ясувалося загальну здатність учня до майбутньої сценічної творчості. Водночас дирекція, зважаючи на те, що до школи вступали люди, які проходили загальноосвітній курс у інших вищих навчальних закладах, наприклад, у Київському університеті, і мали велику практику у добре керованих аматорських гуртках, дозволяла в окремих випадках, в разі складання іспитів, переходити після першого курсу навчання на вищий курс, згідно з виявленими знаннями.

Другий курс з опанування майстерності був основним. У декламації майбутні актори за цей рік мусили абсолютно засвоїти передачу «тону для виразу різних рухів душі (афектів)» [6].

З цього курсу починалися практичні вправи на сцені – раніше студенти могли виступати тільки у виставах старшокласників. На другому курсі продовжували вивчати історію літератури, танці, фехтування, гімнастику, спів, а також вводилася історія культури, історія драми, грим, костюм. Останні два предмети вивчалися по ходу підготовки тієї чи іншої ролі. На другому ж курсі студенти мали вдосконалити спостережливість і здібності до відтворення характерних особливостей найбільш видатних типів з драматичної та епічної літератури російської та зарубіжної» [6]. Третій курс мав удосконалити «всі зовнішні прийоми, учні мали виконувати драматичні твори і уривки з них, як для розвитку сценічних здібностей кожного, так і для досягнення ансамблю» [6]. Велика увага приділялася самостійній праці над фаховими і допоміжними предметами, історією драми тощо. Цей останній курс мав підготувати студента до конкретних умов майбутньої практичної праці в театрі. Через це була запланована робота над видатними творами і найбільш популярними ролями драматичного репертуару, причому велася вона майбутніми акторами цілком самостійно. Викладачі приймали тільки завершену роботу і всі зауваження робили після її здачі.

Таким чином, загальну програму навчання в принципі було побудовано так, що за три роки учень мав цілковиту можливість опанувати весь обсяг необхідних акторові знань. Програма з історії зарубіжної драматичної літератури і театру охоплювала собою найбільш істотні явища, починаючи від Есхіла, Софокла, Еврипіда і до XIX століття включно. Програма з історії російського театру охоплювала період від його зародження і теж до XIX століття. Причому творчість Д. Фонвізіна, О. Грибосдова, М. Гоголя, О. Островського займала у ній чільне місце і вивчалася найбільш широко. Російська та зарубіжна історія вивчалася у, так би мовити, прикладному порядку, як історія культури і побуту.

Велика увага приділялася таким дисциплінам, як пластика, міміка і танці. Вивчалися вони протягом усіх трьох років. Опанування їх основами мусило відбутися ще на першому році навчання. Далі тривало удосконалення і вивчення великої кількості класичних і національних танців.

Одночасно із школою М. Лисенка в Україні, зокрема в Києві, працювала велика кількість драматичних і музично-драматичних навчальних закладів. Найбільш відомі з них школи М. Лісневич-Носової, С. Блюменфельда, В. Іконнікова, М. Тальновського, А. М'яновського, П. Медведєва, П. Скуратова Товариства мистецтва і літератури. Частина з них виникла після створення школи М. Лисенка, деякі вже мали давні традиції. Але тільки школа М. Лисенка спромоглася піднести справу виховання актора на належний рівень. Вона переважала решту навчальних закладів і добором викладачів, і більшою

докладністю програм з усіх дисциплін, і серйозністю організації навчального процесу. Відрізнялася школа М. Лисенка від решти аналогічних шкіл ще й тим, що до неї йшла найбільш прогресивна, демократична і патріотична частина молоді. Одержавши змогу відкрити школу, М. Лисенко зразу дав оголошення в усіх газетах і журналах України та Галичини, де докладно пояснювалися принципи, завдання і програма навчання у школі.

М. Старицька, не заспокоюючись на тому, особисто ходила по численних аматорських гуртках київських околиць, залучаючи до школи найбільш здібну до сценічної творчості молодь.

Через це учнями першого та й інших наборів були переважно діти робітників та дрібних службовців. За своїми суспільно-політичними переконаннями це були люди, які близько стояли до революційних кіл, а один із студентів, Прохор Коваленко, навчаючись у школі, продовжував займатися революційною роботою. Коли М. Старицька приймала його до школи, він тільки-но відбув покарання на ув'язнення за агітацію робітників та збереження прокламацій і перебував під таємним наглядом поліції. Це було відомо і йому, і Марині Михайлівні. Але це не завадило їй прийняти його і навіть звільнити від плати за навчання. Більше того, під час численних обшуків і розшуків П. Коваленка, М. Старицька допомагала йому переховуватися. Коли ж його було знову заарештовано і вислано на два роки до Олонецької губернії, то керівництво школи не тільки не виключило його, але й організувало серед викладачів та студентів збір коштів на його користь, що знайшло своє відбиття у фондах поліції [10].

Усіма студентами керувала одна ідея: якомога краще сприяти розвитку української народної культури. Більшість з них перед вступом до школи мали велику практику в аматорських гуртках. Одержавши змогу працювати під керівництвом такого досвідченого майстра, як Марія Михайлівна Старицька, вони з головою поринули в роботу. Сцена і глядачева зала у невеликому особняку, який займала школа, були погано пристосовані для показу вистав. Через це частина студентів на чолі з Л. Пахаревським вступає до аматорського гуртка Лук'янівського народного дому (нині – Клуб трамвайників), створивши його основне ядро. З наступного року керівництво гуртком, який на той час складався майже цілком із студентів школи, за винятком кількох аматорів похилого віку на відповідні ролі, прийняла М. Старицька – так це було офіційно оформлено за домовленістю з керівництвом народного дому. Але по суті це були публічні вистави школи М. Лисенка, постановка яких передбачалася програмою академічних занять з майстерності актора і режисури. Тут, на демократичному глядачеві тодішньої околиці Києва, перевірялося й удосконалювалося мистецтво майбутніх акторів українського театру.

З іншого боку, користь від цих вистав полягала у тому, що вони знайомили робітничого глядача із українською, російською та зарубіжною класичною драматургією, з творами, які він нечасто міг бачити в інших театрах: ціни на квитки у Лук'янівському народному домі були дуже низькі. Настільки низькі, що не давали можливості окупити витрати на виставу. У кабінеті історії театру Київського інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого зберігся кошторис однієї з таких вистав. З нього видно, що загальний прибуток від вистав становив 125 карбованців, а витрати – 256 карбованців. Ще б пак! Адже оплачувати доводилося усе: оренду приміщення, прокат костюмів, виготовлення та перевезення декорацій, благодійний збір, доставку піаніно «туди й назад», перукареві, кравцеві, за афіші, за програмки, за газетні публікації тощо.

Проте це не зупиняло керівництво школи. Протягом чотирнадцяти років існування драматичного відділу до революції тут та в інших робітничих клубах було показано близько п'ятисот вистав і серед них «Ревізор», «Борис Годунов», «Горе з розуму», «Підступність і кохання», «Марія Стюарт», переважна більшість творів О. Островського і, зрозуміло, майже всі п'єси українських класиків. Крім того, одночасно влаштовувались концерти і літературні вечори, на яких учні драматичного факультету виступали з уривками із зазначених творів та художнім читанням. У репертуарі читців були твори Т. Шевченка, О. Пушкіна, І. Франка, А. Чехова, М. Некрасова, Л. Глібова, М. Лермонтова, І. Крилова.

Така діяльність школи, ясна річ, менш за все імпонувала промонархістськи налаштованим колам суспільства. Реакційна преса намагалася всілякими засобами принизити значення школи у мистецькому і громадському житті України. В часи спаду революційного руху реакційні газети обрушували роками накопичену злість і жовч на керівництво школи, на М. Лисенка, на викладачів, – хоча переважна більшість з них працювала також і в інших вищих навчальних закладах, якість яких монархістами визнавалося за високу, на репертуар – «громадянський, народно-аудиторський» – малися на увазі твори М. Некрасова, І. Крилова, і, як заявив один з таких критиків, «невідомий мені Глібов», та й навіть на самі стіни приміщення, де відбувалася вистава. Учням діставалося більше за всіх. Причому це не був кваліфікований аналіз виконавської майстерності – його чорносотенці, щоб не явити світові своє невігластво, робити не наважувалися. Це була просто осканеніла лайка. Отож велику силу треба було мати, щоб встояти. Треба було багато працювати, і М. Старицька це розуміла.

Тільки-но відлунали оплески по першій учнівській виставі, оплески, як це розуміли і глядачі, і виконавці, і керівництво школи, не стільки за заслуги сучасні, скільки за майбутні, як М. Старицька із своїми вихованцями, засукавши рукави, приступила до важкої буденної роботи. Жила вона у приміщенні школи, у кімнатці десь під дахом, двері якої були завжди відчинені для кожного, хто потребував моральної, фахової та й матеріальної допомоги. Для своїх учнів вона була не просто вчителем, а, можна сказати, другою матір'ю.

Вистави у Лук'янівському народному домі оцінювались пресою дуже суворо, бо у цій аудиторії завжди грали професійні трупи, і для широкої публіки вони йшли під маркою Лук'янівського народного дому, а не школи М. Лисенка. Відбувалися вони щосуботи і по святах, причому зайняті у них були студенти першого курсу, а згодом, в разі потреби, студенти всіх курсів українського та російського відділів.

Знайдені у тодішніх часописах рецензії за 1906 – 1917 роки на вистави Лук'янівського народного дому, екзаменаційні вистави, які провадилися в приміщенні Купецького зібрання (нині будинок філармонії ім. М.В. Лисенка), шкільному залі, або у тому ж таки Лук'янівському народному домі, але вже під маркою школи, свідчать про те, що майстерність учнів непинно зростала і विकристалізовувалася.

На жаль, більшість рецензій написано на невисокому фаховому рівні. З усього їх великого загалу – до трьохсот – майже у кожній рецензії гра студентів оцінювалась досить утилітарно: чи вміють вони триматися на сцені, чи хороша в них дикція, чи добре співають. Безперечно, все це дуже важливо при оцінці гри актора, а тим паче студента. Але аналіз гри, розгляд літературного образу і його інтерпретації виконавцем та засобів втілення дають тільки поодинокі з них. Більшість рецензентів у кращому випадку як шкільні викладачі виставляють оцінки акторам: «Добродій Пахоревський дуже добре провів роль» [9], «Плохому зовсім не повелося з роллю Никодима» [11].

«Всі показали себе добре підготовленими» [9]. Проте збіжність оцінок багатьох рецензентів з газет різних ідейно-політичних напрямків дозволяє зробити висновок, що рівень майстерності майбутніх акторів був високий. Школа М. Лисенка виховала цілу плеяду талановитих митців, і серед них такі видатні майстри сцени, як Борис Романицький та Олексій Ватуля.

У неймовірно тяжких умовах суспільно-політичного життя творча мужність М. Лисенка, М. Старицького, М. Старицької, всієї славної когорти класиків української сцени і консолідація творчих сил України привели до великої перемоги, що мала значення для культурного розвитку українського народу – заснування школи М. Лисенка.

Практична участь у виховному процесі талановитих майстрів школи одного з провідних театрів світу – Московського Малого – Є. Лепковського та В. Сладкопєвцева активізували подальші пошуки шляхів сценічного реалізму в українській театральній педагогіці, засвідчила близькість творчих принципів української театральної школи до кращих здобутків європейського театру.

Із виникненням школи М. Лисенка в Україні були закладені міцні підвалини для розвитку театральної освіти, для розвитку театрального мистецтва.

Література

1. Вистава учнів драматичної школи М. Лисенка // Рада. – 25 жовтня.
2. Державний архів Київської області (ДАКО), ф. 2, оп. 50, спр 63.
3. Державний архів Київської області (ДАКО), ф. 2, оп. 50, од. зб. – № 63.
4. Державний архів Київської області (ДАКО), ф. 886, оп. 1, од. зб. – № 188.
5. Лисенко О. М.В. Лисенко. – К., 1959.
6. Музично-драматична школа імені М. Лисенка в Києві // Літературно-науковий вісник. – 1904. – № 7-9. – С. 92.
7. Рулін П. Марія Старицька (1865 – 1930) // Радянське мистецтво. – 1931. – Ч. 2.
8. Сладкопєвцев В. Вступ до мелодрами і довідка до теорії Рутца // Театральний порадник. – К. 1920. – Ч. 2.
9. Спектакль учнів української драми в школі М. Лисенка. Рада. – 1907. – 3 березня.
10. Стеценко Л. Панас Саксаганський. – К., 1959.
11. Шкільний спектакль школи М. Лисенка. II Рада. – 1908. – 28 жовтня.

**ПРО ТЕНДЕНЦІЇ НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ
У СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ ОЛЕКСІЯ СКРИПНИКА**

У контексті неklasичної естетики автор статті розглядає образний світ і драматургічні особливості симфонічних творів Олексія Скрипника та визначає специфіку прояву у творчості українського композитора постмодерністських тенденцій.

Ключові слова: *постмодернізм, неklasична естетика, алеаторика, сонористика, полістилістика.*

In the context of nonclassical aesthetics the author of the article examines the vivid world and dramaturgic features of symphonic works of Alex Skripnika and determines the specific of display in creation of the Ukrainian composer of postmodernistkikh tendencies.

Key words: *postmodernizm, neoclassical aesthetics.*

Проблема виявлення естетичного виміру постмодернізму, як одна з найскладніших у сучасній культурологічній думці, потребує його вивчення як транскультурний феномен. Дослідження зарубіжних та українських філософів, соціологів, мистецтвознавців (К.-О.Апеля, З.Баумана, Ж.Бодрійяра, Ю. Габермаса, Ж.Дельоза, Ж.Дерріда, Ж.-Ф.Ліотара, У.Еко, Р.Рорті, М.Фуко, Т. Алексеєвої, В.Бичкова, Л.Бичкової, І.Бичка, О.Варениці, В.Воронкової, Т.Воропай, Т.Гуменюк, Т.Гундорової, М.Савельєвої, В.Табачковського та багатьох інших) доходять спільної думки, що «за масштабами охоплення багатьох галузей людського буття і знання, за нагнітанням пристрастей і гостротою наукових дискусій прихід постмодернізму можна порівняти хіба що з позитивістською революцією попередніх десятиліть» [1, 22]. Багатоаспектність постмодернізму усвідомлено й вітчизняним музико знавством. Так, досліджуючи проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття, Б.Сюта зазначає, що «постмодернізм як мистецько-культурна течія, як особлива суспільно-культурна форма світопізнання і світовідображення є виразно інтердисциплінарним явищем, тягнє до всеохопності наукових знань, культурологічної різноаспектності» [20, 67]. Загальну картину сучасного українського постмодернізму складають мистецькі зразки доби «порубіжжя» кінця ХХ – початку ХХІ ст., відмінність якої «пов'язана із принципово новою роллю мистецтва, митця, художнього твору в динаміці розвитку світової культури, із полістилізмом, свободою творчих експериментів тощо» [6, 5]. Як слушно зауважує В.Личкова, «сакральна межа віків і тисячоліть стала часом виникнення різноманітних фантазмів, парапсихологічних і метакультурних явищ», що призводять до плутанини «стилів, концепцій, методологій, технічних сценаріїв розвитку [12, 152-153]. Звичайно, подібна плутанина призвела до змін у стилі філософствування та естетики, які потребують свого ґрунтового вивчення.

Українська музика не залишилась на узбіччі кардинальних шляхів постмодерністського розвитку, увібравши у себе і досягнення західноєвропейського авангарду, і традиції національного мистецтва. Аналіз творів окремих композиторів, в яких у той чи інший спосіб проявляються тенденції неklasичної естетики, є необхідною умовою створення панорамного уявлення про особливості українського музичного постмодернізму. Тому метою статті є визначення основних параметрів неklasичної естетики та виявлення специфіки їх втілення у симфонічній творчості донецького композитора Олексія Скрипника, яка припадає саме на «порубіжний» час.

Симфонічний доробок члена Національної Спілки композиторів України (з 1988), лауреата Республіканської премії ім. М.Островського (1990), Республіканської премії ім. Л.Ревуцького (1991), міжнародної премії конкурсу композиторів ім. Мар'яна та Іванни Коць (1991) на Другому міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест 91», заслуженого діяча мистецтв України (1999), професора Донецької Державної музичної академії ім. С.С.Прокоф'єва (з 1999) О.Скрипника складають дві симфонії (1988, 2005), поема «Слово о полку Игореве» (1986), сюїта з музики до драми Л.Андрєєва «Сава» (1991), Скерцо для камерного оркестру (1993). Великі твори відмічені майстерним володінням донецьким автором сучасними композиторськими техніками, зокрема авангардними, які також знаходяться й у полі наукових інтересів О.Скрипника [16-18]. Саме тому при аналізі його музики дослідники В. Іванченко [8-10], В. Гливинський [5], В. Решетняк [15], Т. Філатова і Д. Олєфіренко [21] та інші найбільше уваги приділяють проблемам взаємодії музичної форми і техніки композиції, вивченню спе-

цифіки музичної мови композитора, виявленню драматургічних і стилістичних особливостей, жанрового та образного рішень тощо. Аналіз симфонічних творів О.Скрипника з позицій втілення у них тенденцій неklasичної естетики потребує культурологічного підходу та визначення головних принципів сучасної філософсько-естетичної думки, втіленої у постмодерністських текстах.

Вихідні ідеї філософії постмодернізму містяться у перегляді і практично повному запереченні модерністської світомоделі та притаманним їй формам пізнання. Песимізм і нищівна критика традиційних гуманістичних цінностей, сповідання ідей хаосу і деконструкції, естетизація потворного, скепсис та іронія, активізація креативного потенціалу гри, тяжіння до парадоксального мислення – принципові позиції постмодерністського світогляду. «Загальним для різних національних варіантів постмодернізму можна вважати його ототожнення з ім'ям епохи «втомленої», «ентропійної» культури, відміченої есхатологічними настроями, естетичними мутаціями, дифузійною великих стилів, еkleктичним змішенням художніх мов» [13, 9]. Якщо мистецький авангардизм був спрямований на пошуки новизни, то постмодернізм демонструє прагнення сучасного мистецтва використати весь досвід світової художньої культури, але шляхом її іронічного цитування. «Рефлексія з приводу модерністської концепції світу як хаосу виливається в досвід ігрового освоєння цього хаосу, перетворення його в середовище проживання людини культури. Туга за історією, що виражається у тому числі і в естетичному відношенні до неї, зміщує центр інтересів з теми «естетика і політика» на проблему «естетика та історія» [13, 9].

Серед постмодерних характеристик С.Леш виділяє розрив із класичною естетикою, проникнення до тілесного і несвідомого, критичну налаштованість до канонів реалістичного і формалістичного мистецтва [11, 121-122]. Водночас, на думку В.Личковаха, «неklasична естетика використовує й акцентує такі принципи модерного мистецтва, як ексцентризм, еквилібрізм, чудесність, іронія, нігілізм, трансгресивність, поліперспективність, евокативність, шизоїдна діалектика сакрального і т.п.» [12, 160]. Загалом, естетична специфіка постмодернізму в різних видах і жанрах мистецтва полягає у неklasичному трактуванні класичних традицій різних історичних епох. Така неklasична інтерпретація традиції дозволяє поєднувати її з різноманітними надсучасними художніми техніками. Важливим в усвідомленні постмодерністських художніх образів є визнання того, що «неklasична естетика, виключаючи зі сфери мистецтва його фундаментальний традиційний принцип - відображення (мімесиса), розвивається на новому принципі – моделювання, конструювання: об'єктів (артефактів); подій (перформанси, хепенінги, акції); просторів для спілкування (проекти), середовища існування (екологічна скульптура, енвайронмент, віртуальна реальність)» [14, 17].

Специфічними ознаками постмодернізму у мистецтві Т.Гуменюк вважає невизначеність; фрагментарність; деканонізацію і деконструкцію, відсутність самості і глибини; непрезентабельність і невідображуваність; невизначену і багатозначну іронію; гібридизацію (деформацію жанрів, двозначність); карнавалізацію (яка розуміє під собою всі попередні ознаки); конструкціонізм, що втілює радикальну метафізичність та ірраціоналістичність; іманентність як зростаючу властивість розуму узагальнити себе у символах) [6, 21].

Що ж до музики більшості сучасних українських композиторів, можна говорити радше про тенденції постмодернізму, аніж про його прояв у вигляді системного явища. Так, О.Зінкевич системні ознаки «класичного постмодернізму» віднаходить в творчості лише 4-5-ти українських композиторів [8, 216], у той час, коли епізодичне звернення багатьох вітчизняних митців до певних постмодерністських принципів засвідчує їх часову причетність до «постмодерної епохи». Послідовними українськими адептами постмодернізму О.Зінкевич називає Володимира Рунчака і Сергія Зажитька, на прикладі їх творчості виокремлюючи у постмодерні прояви такі характеристики: відмову від традицій; деструктивність; кадровість і фрагментарність; іронічність; провокативність; алюзійні переклички з чужими текстами; інтертекстуальність; ігровий характер мистецтва тощо [7, 184, 195, 216]. Ключовими для музичної естетики постмодернізму Н.Маньковська вважає «проблеми звукового синтезу, гетерофонії, алеаторики, імпровізаційності, задоволення, комунікативності, відвертості композиції» [13, 253].

Перша симфонія О.Скрипника з'явилась у 1988 р., коли на терени колишнього Радянського Союзу нарешті (з великим запізненням у порівнянні з іншими європейськими країнами) прорвався постмодерністський вітер, що змів на своєму шляху жанрово-стильові перепони сумнозвісного соціалістичного реалізму. Саме його подих дозволив здійснювати художнє розв'язання одвічної проблеми взаємодії людини і навколишнього світу, усвідомлення особистісної обмеженості і просторово-часової безмежності Всесвіту у руслі вільної творчості, не обмеженої канонами соцреалістичного методу. Звернувшись до симфонічного жанру у досить зрілому віці (33 роки), донецький композитор відобразив у ньому свою власну світоглядну концепцію, що полягає у драматичному сприйнятті життя як діалектичної єдності протилежностей. Не вдаючись до детального аналізу твору, вже зробленого українськими музикознавцями (зокрема В.Гливинським [5]), зосередимо увагу на тих особливостях симфонії, що відображують специфіку світобачення з позицій неklasичної естетики.

Зовні одночастинна Перша симфонія всередині композиції має чіткий поділ на чотири розділи, які виконуються без перерви і функціонально відповідають традиційному циклу. «Перша частина відіграє роль традиційного сонатного алегро і покликана втілити стан діяння – важливий складовий елемент семантичного інваріанта (термін М.Арановського), властивого симфонічному жанру. Споглядально-медитативний настрій як один з обов'язкових компонентів семантичного інваріанта симфонії зумовив образну характерність другої частини. Основу третьої частини складає діалог різнорідних стилістичних сфер, спадкоємно пов'язаних із так званою академічною і масовою музикою. Резюмуючий характер фіналу підкреслений моментами інтонаційно-тематичної спільності з першою частиною» [5, 168-169].

У невеликому вступі до симфонії автор демонструє такий підхід до осмислення музичного тону, при якому він сприймається самодостатнім і в змозі сформулювати головну ідею твору «у вигляді непереборного протиріччя, утвореного суб'єктивною обмеженістю, часовою кінцевістю індивідуального «я», об'єктивною безмежністю, часовою безкінечністю оточуючого світу» [5, 168-169]. Музична тканина вступу організована за принципами сонорної техніки композиції, яка тяжіє до статичності і ненаправленості, зосереджує увагу на чуттєвому сприйманні та спогляданні звукових Туворень. Водночас, в основі сонорних звучностей вступу знаходиться інтервал малої секунди, який, за визначенням самого композитора, стає інтонаційною основою не тільки усіх тематичних утворень, але й фонових фактурних шарів та виконує функцію лейтінтонації симфонії [18, 149]. Малосекундові інтонації, за якими у класичній традиції міцно закріпилась семантика зітхання, особливого значення набули у музиці романтиків як один із засобів втілення трагічної образності.

Наприкінці вступу з'являється клавесинна тема, що викликає безпосередні асоціації з музикою А.Шнітке, чим демонструє багатовимірність світосприйняття українського композитора. Загальноприйнятим серед мистецтвознавців є тлумачення «клавесиноподібних» тем у творчості А.Шнітке як ідеал втраченої гармонії, оаза образної стабільності. Погоджуючись з такою їх інтерпретацією, ми схильні вбачати в ній лише один бік квазікласичної образності композитора. Її зворотний бік – мотив іронічного сумніву у життєздатності цього ідеалу в умовах сучасної культури. На таку думку А.Шнітке наводить за допомогою використання обмежених у своєму мелодичному розвитку тем, їх міцної ладової основи, простого ритмічного рисунка, підкреслено спрощеної фактури і гармонії, що у загальному контексті музичної тканини дозволяє автору і слухачу іронізувати над ідеальним образом. Мотив сумніву та іронії міститься і у клавесинній темі зі вступу до Першої симфонії О.Скрипника. Після сонорного звучання викладена паралельними секстами клавесинна тема, з одного боку, представляє «острівець гармонії» у вступному розділі, з іншого – її необарокове забарвлення у контексті симфонії сприймається як «гра з традицією». Алюзія (а саме цей прийом, за типологією А.Шнітке, використав О.Скрипник), звернена до барокової музики, не позбавлена легкого відтінку гіркої іронії, що особливо гостро відчувається з початком головної теми першого розділу симфонії.

Виростаючи, як і попередня, з малосекундової інтонації, головна тема виступає антиподом до клавесинної теми вступу в образному і техніко-композиційному планах. Проведена к्वартетом труб, головна тема представляє собою дванадцятитонову серію, в розгортанні якої композитор використовує прийоми ритмічної прогресії та дискретного способу експонування, близького до пуантилістичної техніки, а у подальшому розвитку – засоби керованої алеаторики. Вона дисонує клавесинній темі своїм експресивним відчуттям неспокою, нестабільності і хаотичності, тяжінням до деконструкції. Таким чином, вже на початку симфонії, на межі вступу і першого розділу, представлено головний конфлікт симфонії, який полягає у внутрішньому борінні ліричного героя між прагненням до ідеалу і жорсткою реальністю, що безжально втручається у його світ. Полістилістика як засіб втілення конфліктної образності симфонії дозволила поєднати тональне мислення із серійним, гармонічне – з сонорним, упорядковане логічне викладання думки – з ірраціональним розгортанням, що і стало свідомством проявів некласичного світобачення. «Гра стилями і традиціями» надалі визначатиме кардинальний шлях драматургічно-напруженого розвитку одночастинного циклу.

У лірико-медитативному другому розділі Першої симфонії О.Скрипника панують сонорні методи організації музичної тканини, посилені прийомами мікрохроматики. Діалог між гармонійним і дисгармонійним, розпочатий конфліктним протиборством тем вступу і першого розділу, переходить у рефлекторну площину: він представлений образним порівнянням заглиблення у підсвідомий медитативний стан із свідомим конструюванням «теми дзвіночків». Ефект прихованого конфлікту досягається і порівнянням технік – сонорної і тональної.

Третій розділ симфонії виконує функції скерцо-хепенінгу, в якому всі події відбуваються «тут і зараз». Як і в першій симфонії А.Шнітке, полістилістика у циклі О.Скрипника стає найзручнішим способом втілення діалогу «двох музик» (старої і нової, «живої» і у запису) як двох світоглядних систем. «Фактурно поданий діалог оформлений як співставлення двох інтонаційно контрастних шарів. Один шар послідовно пов'язаний з образами попередніх частин і символізує індивідуальне «я» героя Сим-

фонії. Другий шар уособлює зовнішній світ і ґрунтується на найхарактерніших ритмоінтонаційних елементах стилістики року» [5, 177]. Сильовий шар попередніх образів оформлений у вже типовій для них сонорній та алеаторній техніках, а рокова стилістика проявляється у використанні магнітофонної музики (Tape music). Електроакустична фонограма містить несимфонічні тембри синтезатора та ударної установки, що легко упізнаються у загальній звуковій масі і досить чітко ідентифікуються із сучасним стилем. Роковий пласт у симфонічній партитурі стає уособленням тріумфу банальності і стандартизованості масової культури, втрати авторської самості. Створюючи багатомовну і багатошарову панораму постмодерної фоносфери, композитор, водночас, прагне опанувати її, перетворити на єдиний художній простір, розв'язати конфлікт між «сакральним» і «банальним». Кульмінацією цього конфлікту стає генеральна кульмінація симфонії, що припадає на точку «золотого перетину» і «доводить до гіперболізованого стану принцип діалогічності, який лежить в основі III частини» [5, с.179]. Завдяки гіперболізації кульмінаційний момент набуває особливої емоційності і драматизму.

У фінальному розділі симфонічного циклу увага композитора зосереджена на образно-сміслових метаморфозах необарокової клавесинної теми, яка із символу ідеальної гармонії перетворюється то на своєрідну «тему опору», то отримує звучання траурної маршовості, то стає втіленням безперспективного стану відчаю ліричного героя. Всі ці метаморфози, на нашу думку, спричинені неоднозначністю клавесинної теми, що проявилась вже в її першому проведенні у вступі та дозволила відчути у ній елемент іронії. Можливо, саме тому підсумком твору стає не клавесинна тема (як втілення ідеалу й гармонії), а валторновий гімн, у побудові якого використовуються її принципи.

Представлена широкому загалу у березні 2006 року на XVI Міжнародному фестивалі Київської національної спілки композиторів України «Музичні прем'єри сезону», Друга симфонія О.Скрипника (2005) підтвердила спрямованість композитора у галузь ідей концептуального симфонізму, втілених у компактній формі. Як і в Першій симфонії, розділи одночастинного циклу концентрують у собі всі частини семантичного інваріанта симфонії. «Так, перший розділ втілює сферу дієвості, інтенсивності контрастів, другий занурює в область медитативної лірики, третій продовжує лінію активно-дієвих образів, але вже з елементами скерцоозності і гротеску, четвертий, заключний розділ поєднує функції підсумковості, синтезу і кульмінації усього твору» [21, 9].

Вступ до Другої симфонії, за авторською ідеєю, стає «постлюдією», що стає одним із зразків прийому «договорювання» на відстані. За типологією О.Соколова, одним із його проявів є «договорювання свого власного» як дорозвиток, добудова, поетапна реалізація і коригування задуму [19, 10]. Що ж до Другої симфонії «договорювання», в першу чергу, проявляється у продовженні типу мовленнєвого висловлювання, яким було завершено Першу симфонію О.Скрипника. До нього додається «договорювання» техніки – сонорної, та принципів інтонаційного розвитку – в основу більшості тематичних утворень симфонії покладено інтонацію малої секунди. Діалог сонорне – тональне мислення також є логічним продовженням принципів Першої симфонії. «Договорюванням» можна сприймати і появу у вступі ліричних образів. На цей раз вони представлені у вигляді монтажно сконструйованої тональної теми вібрафону і кришталевого звучання дзвоників.

Світоглядну концепцію Другої симфонії характеризує новий рівень композиторської зрілості, при якому відверто стверджується авторська індивідуальність – лейткомплексом твору стає тема-монограма (з малосекундовою інтонацією) «с- а- b», що в умовах буквеної нотної системи відповідає російськомовній аббревіатурі повного імені композитора (Скрипник Алексей Викторович). Тема-монограма стає постійним авторським коментарем усіх «подій» симфонії. Авторська позиція демонструє такий погляд на проблему особистості і світу, який враховує пам'ять минулого, використовує досвід сучасного і шукає шляхів до майбутнього. Окреслена у Першій симфонії проблематика поглиблена, техніка – ускладнена, жанрово-інтонаційне коло – розширене. «Її інтонаційні складові – з різних стильових і жанрових джерел: дієва моторика, жорстка, майже механічна скерцоозність, напруженість внутрішніх монологів, ігрова діалогічність, вибухова експресія, інструментальні награти, інтонації музичного побуту, імпровізаційність джазового музикування...» [4, 257].

Поєднання сонорної, серійної і тональної технік композиції характеризується їх «неповним» використанням – у «чистому» вигляді кожна з них у симфонії представлена лише епізодично.

Завдяки принципам полістилістики, семантичним ознакам сонорної і тональної техніки в обох симфоніях О.Скрипник досягає опосередкованої програмності. Сюїта з музики до драми Л.Андрєєва «Сава» була написана до театральної вистави і тому у своїй образності спирається на конкретну програмність, зображуючи двох головних героїв - фанатика-нігіліста Саву (I ч. «Сава», або «Гола земля») та його побожну сестру Олімпіаду (II ч. «Олімпіада»), а також важливі драматургічні моменти (III ч. «Хід віруючих і смерть Сави», IV ч. «Катарсис»). Розв'язання одвічної проблеми боротьби Добра і Зла композитор здійснює у психологічному та зображально-дієвому ключі протягом перших трьох частин Сюїти, що репрезентують зав'язку, розвиток, кульмінацію і розв'язку драми. IV ч. «Катарсис» стає післямовою, в якій ідеальний образ очищеної душі подається без жодного натяку на іронію.

Протиборство уявлень про ідеал і бруталності зовнішнього світу рухає драматургічним розвитком Скерцо для камерного оркестру, в якому, виходячи з жанрових канонів, О.Скрипник не приховує авторських сарказму та іронії. Проте, на відміну від Першої симфонії, іронічне ставлення композитор демонструє лише до бруталного зовнішнього світу, залишаючи незайманим ідеальний образ, що змальовується одразу на початку твору – «кришталеву чистий, недосяжний і немов застиглий образ фортепіанного вступу з окремими вкрапленнями звучання металевого трикутника створюється ідеально-замкненою гармонічною послідовністю t - s - D - t на тонічному органному пункті h-moll, хоча й завуальованою позатональними звуками» [3, 12]. Йому протидіє механістична тема скерцо, представлена у традиціях гротескних образів (монотонні ритми, форшлаги-кривляння, звивисті хроматичні звороти, раптові фактурні, тембральні і динамічні зсуви тощо). Мінливість стає головною якістю образу зовнішнього світу, а стабільність і довершеність – ідеального образу фортепіанного вступу.

Образні сфери та використані композиторські техніки у симфонічних творах Олексія Скрипника підтверджують ментальну специфіку української неklasичної естетики. Її особливість полягає у наголосі на чуттєвій, емоційній стороні переживання і сприймання мистецтва, тяжінні до пошуків об'єктивного ідеалу (на відміну від домінування тенденцій раціоналізму, детермінізму, імперативності, декларативності та асоціативності мислення західного мистецтва). Використовуючи композиторські техніки, що сформувались на Заході у модерністський і постмодерністський періоди, О.Скрипник не запозичує типових для західного мистецтва ідей беззастережного руйнування традицій, деконструкції, зневіри в ідеали. Образність симфонічних партитур композитора підтверджує думку Г.Меднікової про те, що «на противагу західноєвропейській естетичній думці, яка, ґрунтуючись на висновках французького психоаналітика Ж.Лакана, філософів Ж.Дельоза, Ф.Гваттарі, трактує мистецтво постмодерну як «шизофренічне явище», в Україні воно не таке: драматизм, експресивність, підвищена емоційність, фантазмагорія, бурлескність, іронія сучасного українського мистецтва під креслює не абсурдність життя, яку не можна подолати, а пошук духовно-іраціональних засобів проникнення у сенс життя для створення ціннісно-сміслового Універсуму повсякденності, що сприяє комфортно-адаптованому існуванню людини у динамічному і неспокійному світі» [14, 26]. Моделюючи, конструюючи і вибудовуючи власну художню реальність, О.Скрипник вдається до відвертої і прихованої іронії, гротескного пародювання, гри стилями і традиціями, фрагментарності і розірваності викладу, поєднання в межах одної композиції сонорної, серійної і тональної технік тощо. Всі засоби виразності його музики спрямовані на досягнення головної творчої мети – діалектичного відображення багатомірного, складного, поліфонічного авторського бачення сучасного світу та пошуки шляхів його удосконалення.

Література

1. Алексеева Т. Лики российского постмодернизма // Вестник московского ун-та. – Сер.18. Социология и политология. – 2003. -№4. – С.22-46.
2. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму // Українське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 30. – С. 150-156.
3. Берегова О. Про реалізацію кларитивної та евристичної функцій музики у творах сучасних українських композиторів // Музичне мистецтво: Зб. наук. ст. – Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2006. – Вип. 6. – С. 3-21.
4. Варнава В. Алексей Скрипник: этапы творческого восхождения // Музичне мистецтво: Зб. наук. ст. – Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2006. – Вип. 6. – С. 250-259.
5. Гливинський В. Драматургічні та стилістичні особливості симфонії О.Скрипника // Українське музикознавство. – К., 1991. – Вип.26. – С. 168-181.
6. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: Автореф. дис. ... докт. філос. наук: 09.00.08. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2002. – 30 с.
7. Зинькевич Е. Под знаком постмодерна //Зинькевич Е.С. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. – К.: Нора-принт, 2005. – С.156-230.
8. Иванченко В. Содержание и форма симфонии (на примерах украинских симфоний): Исследование. – Донецк, 1996. – 127 с.
9. Иванченко В. Програмність як творчий музичний процес в українській симфонії (досвід аналізу) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння. – К., 2002. – С. 85-93.
10. Иванченко В. Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту. – Донецьк, 2002. – 274 с.
11. Леш С. Соціологія постмодернізму /Пер. з англ. Ю.Олійник. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с.
12. Личкова В. Авангард – постмодернізм – універсализм: смена парадигм неклассической эстетики // Философская и социологическая мысль. – 1996. – № 7-8. – С. 143-166.
13. Маньковская Н.Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1994. – 220 с.
14. Меднікова Г. С. Ціннісно-адаптаційний потенціал мистецтва постмодерну в аспекті неklasичної естетики: Автореф. дис. ... докт. філос. наук: 09.00.08. – К., 2005. – 29 с.

15. Решетняк Л. Симфонічна творчість Олексія Скрипника в контексті сучасної музики // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [Зб. ст.] / Донецька державна консерваторія ім. С.С. Прокоф'єва. – Київ – Донецьк, 2001. – С. 82-88.
16. Скрипник А. Алеаторика в симфонічній музиці сучасних українських композиторів // Вопросы музыкального искусства: Сб. ст. – Вып. 1. – Донецк: ДГК, 1996. – С. 51-54.
17. Скрипник А. О смыслообразующей роли алеаторики в современных оркестровых произведениях // Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: Науковий вісник НМАУ. – К., 2006. – Вип. 60. – С. 98-106.
18. Скрипник А. Случайность, алеаторика и композиторский процесс // Науковий вісник НМАУ. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 145-154.
19. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. – М.: ВЛАДОС, 2004. – 321 с.
20. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. – К., 2004. – 111 с.
21. Филатова Т., Олефиренко Д. Вторая симфония Алексея Скрипника: взаимодействие музыкальной формы и техники композиции // Музичне мистецтво: Зб. наук. ст. – Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. – Вип. . – С. 3-20.

УДК 791.44.071.1(477)+7.071.4 «19»Б.39

Олександр Вікторович Безручко

кандидат мистецтвознавства, науковий
співробітник інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського

«ИНДИВИДУАЛЬНИ» УЧНІ І. П. КАВАЛЕРІДЗЕ

Стаття присвячена дослідженню педагогічної діяльності видатного українського кінорежисера і скульптора І. П. Кавалерідзе (1887-1978 рр.) у контексті становлення мистецької кіноосвіти на Україні.

На основі всебічного аналізу широкої джерельної бази і залученню до наукового обігу раніше невідомих архівних джерел реконструйовано процес становлення І. П. Кавалерідзе як педагога і митця, визначено фактори, що вплинули на формування його педагогічних поглядів, а також структуру та особливості функціонування мистецьких кінозакладів України, в яких він викладав.

Ключові слова: становлення кіноосвіти в Україні, режисерська лабораторія.

The article investigates a pedagogical activity of the famous Ukrainian film director and sculptor Ivan P. Kavaleridze (1887-1978) in a context of the development of cinema art education in Ukraine.

The dissertant reconstructs the process of Ivan P. Kavaleridze's formation as a pedagogue and an artist, making a deep analysis of a wide variety of sources and involving previously unknown archival sources in the academic discourse. The researcher has defined the factors that had influenced formation of Kavaleridze's pedagogical views, as well as a structure and the peculiarities of functioning of the Ukrainian artistic cinema institutions where an artist taught.

Key words: formation of the film education in Ukraine, film director laboratory.

Після арешту Павла Нечеси, завдяки якому на Київській кінофабриці працювали режисерські лабораторії О. Довженка та І. Кавалерідзе, акторські школи В. Юнаківського та Г. Авенаріуса, а потім і оновлена акторська школа А. Панкришева, новий директор С. Орелович намагався заснувати нову школу з підготовки молодих режисерських кадрів під керівництвом Гліба Дмитровича Затворницького. У красномовній статті «Про режисерів-дебютантів», вміщеній наприкінці червня 1937 року в студійній газеті «За більшовицький фільм», С. Орелович рапортував: «Нами розроблено докладний проект відповідно до постанови уряду про підготовку молодих режисерів. Цей проект і кошторис надіслано до тресту «Українфільм». Як тільки наш проект і кошторис буде затверджено, почнемо систематичну роботу з підготовки молодих режисерських кадрів. Керівником-організатором цього призначено... т. Затворницького» [19].

Молоді асистенти, які не потрапили до режисерських лабораторій О. П. Довженка та І. П. Кавалерідзе, намагалися творчо реалізувати себе у будь-яких мистецьких об'єднаннях, зокрема школі з підготовки молодих режисерських кадрів під керівництвом Г. Д. Затворницького.

Фактично Гліб Затворницький був художнім керівником так званих режисерів-стажерів (випускників Київського державного інституту кінематографії (КДІК) і Режисерської Академії при

ВДІКу, режисерської лабораторії І. П. Кавалерідзе) під час підготовки та зйомок дебютної короткометражної або першої повнометражної картини.

Влітку 1937 року директора Київської кіностудії С. Ореловича заарештували, на початку вересня розстріляли. Заснований «троцькістом і ворогом народу» навчальний заклад почав занепадати, тому 4 вересня 1937 року студент В. Домбровський благав про допомогу: «Кращі наші майстри тт.. Довженко, Кавалерідзе... повинні притягнути до себе здібну творчу молодь і допомогти їй вирости в самостійних творчих робітників» [5].

Страшними реаліями того часу була необхідність «викривати» своїх колег, інакше можна було потрапити до когорти так званих мовчальників, які були наступними в списках «ворогів народу». Можливо, тому один із молодих «політично-правильних» режисерів В. Кучвальський, який нещодавно навчався в режисерській лабораторії І. Кавалерідзе, різко критикував педагогічні методи Г. Затворницького: «Чого варта «концепція» Г. Затворницького про те, що, мовляв, «хоч Леонардо да Вінчі і не був за Радянську владу, але все ж був великим художником». Що ж це як не спроба відірвати мистецтво від політики, відірвати мистецтво від народу? Ясно, що на ворожий млин ллє воду Затворницький» [13].

Зрозуміло, що в цій «педагогічній» суперечці правий був саме Гліб Затворницький, який, як, до речі, і Олександр Довженко, пропагував творчий доробок Леонардо да Вінчі у навчальному процесі, пропонував шляхи творчого навчання молодих режисерів на Київській кіностудії: «Здійснити це, мені здається, можливо в формі своєрідного «вишу» на виробництві, курс якого мають пройти індивідуально або групою всі режисери-стажери. Основну увагу в процесі навчання треба скерувати на практичну режисерську роботу, як-от: складання режисерських проєктів постановок, робота з актором, невеличким обсягом епізодів, навчальних етюдів тощо. Таку роботу треба вести при участі, проте не формальній, як це було до цього часу, майстрів – режисерів...»

Ми маємо реальну можливість вже тепер розпочати роботу «вишу» та розгорнути підготовку до дебютних постановок – «Як гартувалася сталь», «Вершники», «Травнева ніч» та «Катерина» – цю можливість треба повністю використати, щоб в 4 кварталі 1937 року почали виробництво дебютних фільмів» [6].

«Вершники» у 1937 році мав знімати Борис Каневський – випускник художнього факультету КДІКу, який в режисерській лабораторії І. Кавалерідзе зняв «Пісню про пана Лебеденка» за піснею «Яром, хлопці, яром» із циклу Українські пісні на екрані» (1936) [10, 249]. Проте Б. Каневський, скоріш за все, не впорався із режисерською розробкою, тому був замінений запрошеним на Київську кіностудію І. Савченком, який і зняв «Вершників».

На початку 1938 року на Київській кіностудії група молодих режисерів, частина з яких вже працювала під орудою Г. Затворницького (Є. Савицький, К. Жук, С. Крижанівський, Бор. Левіч, О. Герасимов) оприлюднило намір, створити «творчу групу з молоді»: «В січні цього року тов. Жук розповів нам про задум короткометражного сценарію фільму для дітей «Хлопчик з переїзду». Матеріал нас зацікавив і виникла думка організувати знімальну групу з молоді.

Тов. Жук почав працювати над сценарієм в тісному контакті з товаришами. Кожен написаний епізод ми обмірковували, давали свої поради і пропозиції» [22].

У цей час ідея «творчих груп» серед молодих митців була актуальна. Один із радянських кінорежисерів-педагогів Сергій Йосипович Юткевич на лекції 1938 року в Режисерській академії ВДІКу, що була оприлюднена в журналі «Искусство кино», вважав ідею творчих колективів молодих митців важливою для реформування тогочасної кіноосвіти: «Академію потрібно реорганізувати в корені. Треба, щоб з перших же днів роботи учні росли би разом з акторами, щоб до спільного етюдно-експериментальної роботи залучалися молоді кінодраматурги, щоб зі стін Академії виходили не тільки одинаки, але й колективи» [26].

У 1938 році завідувач художнім відділом Київської кіностудії Войшвило «не тільки підтримав ініціативу, але поставив питання ширше: створити творчий колектив з трьох груп, який повинен робити повнометражну програму із трьох короткометражних фільмів (6–7 частин).

Цю думку підтримали директор студії тов. Семенов, партійний і комсомольський комітети. Це ще збільшило нашу енергію.

На сьогодні справа така: колектив має сценарій тов. Жука, затверджений уже студією, – «Прикордонники»; сценарій «Хлопчик з переїзду», після вказівок сценарного відділу, доробляється і буде готовий цими днями; є матеріал для третього сценарію на тему про міжнародну солідарність радянських піонерів» [22].

Станом на 1 червня 1938 року серед короткометражних фільмів, прийнятих студією і посланих Комітету у справах кіно, стоять фільми: «Хлопчик з переїзду», сценарій К. Жука, режисер – Бор. Левіч; і «Лист без марки», сценарій сценариста–орденоносця Є. Помещикова і К. Жука, режисер К. Жук» [17].

Згадуваний Бор. Левіч разом із випускником РА при ВДКУ М. Тряскіним наприкінці 1937 року під художнім керівництвом Г. Затворницького зняв художньо-документальний звуковий фільм, присвячений виборам до Верховної Ради Союзу РСР Під прапором Леніна – Сталіна» [4].

Проте у 1938 році молодим сценаристам і режисерам короткометражні фільми «Хлопчик з переїзду», «Прикордонники» і «Лист без марки» не вдалися за багатьох причин, серед яких зміна найвищого кінематографічного керівництва, «Українфільму» і дирекції Київської кіностудії. Однією з причин, хоча, певна річ, не найголовнішою, було припинення педагогічної діяльності Г. Затворницького, який навесні 1938 року остаточно залишив педагогічну діяльність і став асистентом режисера О. Довженка на фільмі «Щорс» [25].

Виникає питання – чому керувати молодими режисерами, навіть випускниками його лабораторії, призначили не режисера–орденоносця І. Кавалерідзе, а Г. Затворницького? Справа в опалі майстра, керованої самим Сталіним, який порекомендував українському керівництву Івана Кавалерідзе «бити, але хребет не ламати». Одним із елементів цього покарання було відлучення від виховання «творчого молодняка».

Крім того, І.Кавалерідзе, на відміну від Г.Затворницького та деяких із його учнів, не хотів нікого «викривати», а тому потрапляв до когорти неблагонадійних «мовчальників».

3 жовтня 1939 року навчальна частина при Київській кіностудії одержала наказ Комітету у справах кінематографії про організацію Школи кіноакторів при Київській кіностудії (ШКККС). Разом з навчальними планами ШКККС було отримано наказ про початок безперервного навчання з 1 лютого 1940 року [18], але підготовчі роботи до організації акторської школи студійного типу були завершені лише у травні 1940 року [14]. О.Довженко брав активну участь в організації ШКККС та очолював екзаменаційну комісію, до складу якої входили Г. Ігнатович, А. Круглов та представники від дирекції [12].

Уважно вивчивши уцілілі архівні документи ШКККС, яка доволі успішно функціонувала майже протягом трьох років, та спогади колишніх студентів цього навчального закладу, прізвища І. П. Кавалерідзе серед педагогів не було знайдено.

Чому ж О. Довженко, який очолював цю школу, не запросив І. Кавалерідзе викладати? По-перше, дозвіл на викладання І. Кавалерідзе ще не було отримано, по-друге, у 1938 році кінематографічному керівництву вдалося розсварити двох видатних українських митців за допомогою «Тараса Бульби». Як повідомляв Народний комісар внутрішніх справ УРСР комісар державної безпеки 3 рангу Успенський Народному комісару внутрішніх справ СРСР Генеральному комісару державної безпеки Єжову М.І., «за планом Довженко повинен був знімати фільм «Тарас Бульба», проте його передали без погодження з О. Довженком І. Кавалерідзе» [20, 36]. Невдовзі Олександр Довженко повернув собі право знімати «Тараса Бульбу», а Іван Кавалерідзе запустився із «Піснею про Довбуша».

Проте документальних підтверджень цього конфлікту у спогадах І. Кавалерідзе й О. Довженка не було віднайдено, принаймні, на цьому етапі. Натомість у мемуарах Іван Кавалерідзе розповідав про конфлікт із Олександром Корнійчуком, з яким вони працювали «над режисерською розробкою задуманої кінокартини «Богдан Хмельницький». Уже написані всі батальні й героїчні сцени. Несподівано між нами виникла сварка. Не знаючи, що драматург узяв собі прізвище вітчима, я негативно висловився із приводу тих, хто соромиться своїх батьків. Олександр Євдокимович образився: довелося відмовитися від співпраці» [9, 214]. Тому конфлікт, скоріш за все, міг відбутися між І. Кавалерідзе та І. Савченком, який приступив до фільмування «Богдана Хмельницького».

У цьому періоді існує ще одне «затемнене» місце біографії майстра. У плані виробництва 1941 р. було передбачено випуск фільмів, серед яких «Пісня про Довбуша» (за сценарієм Л. Дмитерка, у постановці І. Кавалерідзе і М. Красія) [7, 134]. У липні 1940 р. молодий режисер М. Красій у газеті «За більшовицький фільм» розповідав: «Працюючи від заявки і закінчуючи сценарієм «Олекса Довбуш»... я співпрацював спільно з автором зазначеної кінопоєми Любомиром Дмитерко і з власного досвіду впевнився в тому, що така співдружність дасть і вже дала позитивні наслідки. До речі, така співдружність з автором мусить бути і в процесі режисерської розробки сценарію» [12].

На даному етапі не з'ясовано, ким у цьому проекті був І. Кавалерідзе – художнім керівником молодого митця чи було задіяно принцип двох режисерів-постановників, як, наприклад, у випадку із відомим театральним режисером і педагогом Г. Ігнатовичем та молодим режисером П. Кучвальським у фільмі «Борислав сміється», що запускався у виробництво в той же час. Відомо лише, що на зйомки до Західної України поїхав лише один режисер-постановник.

Зйомки цього фільму, як і подальшу кінокар'єру Кавалерідзе, зупинила війна – у результаті швидкого наступу німців знімальна група залишилась на тимчасово окупованій території (згадаємо, що це означало в ті часи!): «Пісня про Довбуша» за сценарієм Л. Дмитерко, режисер І. Кавалерідзе, оператор І. Шекер [24, 13]. Виробництво фільму припинене через те, що не повернулися з експедиції

до Західної України режисер, оператор і частина знімальної групи з деякими акторами, а також усі костюми і реквізит картини залишилися в Західній Україні» [24, 8].

Після війни І. Кавалерідзе опинився у повній ізоляції – залишення на тимчасово окупованій території режисера-орденоносця було розцінено радянським урядом як зрада. «Остракізм, якого він зазнав, спричинило те, що він працював тільки з українськими акторами і провів усі роки війни в Києві. Дехто думає, що кіномитця заарештовано або заслано. Його ім'я майже забули» [3, 161].

Показовими видаються спогади Євгена Матвеева, який до війни навчався у Школі кіноакторів при Київській кіностудії (ШКККС) і навіть отримав епізодичну роль у «Пісні про Довбуша». Мемуари були оприлюднені у 2000 році, тобто майже через шістьдесят років після описаних подій, проте навіть у наш час Матвеев не наважився назвати «...імені і прізвища цього чудового діяча культури, скульптора, режисера не назву. Нехай він буде просто Режисер» [15, 37], хоча було детально описано той жахливий стан, в якому опинився І. П. Кавалерідзе (цим Режисером був саме він).

«Ви, напевно, чули, що я зрадник? – викликаючи мене на відвертість, запитав Режисер.

– Чув, – так само прямо відповів я.

Режисер зупинився, глибоко зітхнув, видихнув. Так він проробив рази три або чотири, немов продавав легені. Було ясно – він заспокоював себе.

– Дружина моя була дуже хвора, невиліковно хвора, – почав розповідь мій співрозмовник. – не міг я бачити її страждань... Продав усе, що купувалося, що мінялося. А отут, як на гріх, німці оголосили конкурс на кращий твір мистецтва: живопису, графіки і скульптури. Я виліпив вершника на коні, ну, знаєте, типу клодтовських на Анічковому мосту в Ленінграді... Скульптура, так сказати, без політичного підтексту. Одержав я приз. Узяв борошном, крупою, дюжиною банок з консервами. Я не припу-скав, що вчинок мій усіма, хто оточував мене, буде розцінений як... – Він виїняв з кишені акуратно відпрасовану хустка, висякався. – Як зрада...» [15, 38].

«Зрадник», за тодішньою ідеологією, не міг знімати фільми і займатися педагогічною діяльністю. Тим більш, викладати кінорежисуру у тогочасній Україні не було де, оскільки влітку 1938 року, під приводом реорганізації вищої мистецької кіноосвіти, художній факультет КДІКу остаточно було знищено, а студентів кінооператорського факультету переведено до ВДІКу. «Операторський факультет Київського інституту кінематографії, – повідомляла газета «Кино», – ліквідується. Студентам 3 та 4-х курсів цього факультету буде надана можливість закінчити свою освіту у ВДІКу» [21].

Завдяки цій реорганізації ВДІК став на теренах СРСР єдиним вищим навчальним закладом, що готував фахівців мистецького профілю кінематографа, а тому перетворився із «Вищого державного інституту кінематографії» у «Всесоюзний...».

Після війни художній факультет КДІКу так і не відновили, про омріяну Українську кіноакадемію більше ніхто не згадував, а відкриття запланованого О.Довженком у 1941 році курсу кінорежисерів при КДТІ довелося відкласти на двадцять років.

Під час війни О. Довженко пережив страшний розгром Сталіним свого сценарію «Україна в огні». Після цього йому заборонили не лише знімати фільми та друкуватися, але й займатися вихованням молодих режисерів, як це, наприклад, було і з Л. Кулешовим, який поринув у кінопедагогіку.

Зважаючи на відсутність можливості виховувати учнів у офіційних навчальних закладах, О. Довженко з радістю допомагав молодим людям опановувати мистецтво кінематографа неофіційно.

Так званими «індивідуальними учнями» Олександра Довженка були Юрій Тимошенко, більш відомий як «Тарапунька», Володимир Денисенко та ін. Наприкінці сорокових років О. П. Довженку дозволили знімати, а трохи згодом, протягом 1948 – 1950 років, викладати в єдиному на той час вищому мистецькому кінозакладі – ВДІКу – сценарну майстерність.

Режисерську майстерню у ВДІКу, про яку стільки мріяв митець, він отримав лише в липні 1955 року, за два роки після смерті Сталіна, та за чотири місяці після нагородження орденом Трудового Червоного Прапора з нагоди 60-річчя. У жовтні – листопаді 1956 року Довженко також читав курс лекцій для студентів ВДІКу та слухачів режисерських курсів «Мосфільму».

З вересня 1955 року і до дня смерті (25 листопада 1956 року) О.П. Довженко навчав курс, що його набрав сам і художнім керівником якого він був.

Чому ж Кавалерідзе не був педагогом ВДІКу? По-перше, Іван Кавалерідзе жив у Києві, а тому фізично не міг не був задіяний у навчальному процесі московського кіноінституту. Другою причиною було те, що педагогічна парадигма Кавалерідзе відрізнялась від уже досить усталеної і доволі регламентованої офіційної системи кіноосвіти. Третью, і найголовнішою причиною, було те, що Іван Кавалерідзе у той час був відлучений від кінематографа: «Стати творчим працівником студії не пощастило. Малокартиння. Знімають фільми лічені режисери. Пропозиція створити стрічку про історію Києва не викликає інтересу. Сценарій «Марія Іванівна», де поруч із людьми, які паразитують на здобутках соціалізму, виведено переродженців, виявився непотрібний. І не дивно: насаджується безконфлікт-

ність» [9, 217-218]. Саме тому І. Кавалерідзе не міг бути керівником виробничної практики або кваліфікаційними (дипломними) роботами студентів, як вже це було в ОДТК і КДІКу.

У 1961 році у КДТІ було відкрито кінофакультет, проте, на жаль, місце серед викладачів І.П. Кавалерідзе не знайшлося. «Лишивши по собі славу новатора, першовідкривача, експериментатора, Іван Кавалерідзе більше міг, аніж створив. Він не реалізувався, не все повідав, що відкрив. І все це – не з своєї волі. Він став жертвою того тоталітарного гноблення, яке не впускало в свій світ інакодумців. Більшовицькій зрівнялівці творчі люди були непотрібні. Системі були потрібні покірні митці. Посередні митці. Або трубочі їх постулатів. Шекспіри більшовикам не були потрібні» [7, 63].

Незважаючи на всі негаразди, Іван Кавалерідзе продовжував передавати свій унікальний досвід на знімальному майданчику фільму «Повія» (1961). Одним із так званих «індивідуальних учнів», хто мав щастя опанувати режисерську майстерність під орудою Івана Кавалерідзе, був на той час другий режисер Микола Мащенко.

Відомий у майбутньому режисер, сценарист, актор, продюсер М. П. Мащенко вважає своїм учителем відомого українського скульптора і кінорежисера «великого відкривача екранної мови» Івана Петровича Кавалерідзе, якого відносить до когорти «титанів українського кінематографа». На знімальному майданчику «Богдана Хмельницького» Мащенко з теплотою розповідає авторові дослідження, який працював другим режисером у 2 серії «Богдана...», про методи роботи І.П. Кавалерідзе.

Після аналізу спогадів Мащенко можна помітити, що педагогічні засади, задекларовані Кавалерідзе у середині тридцятих років, застосовувалися ним і у шістдесяті:

1. Свідоме «самоусування майстра» від роботи, аби надати можливість учням «розкритися» на знімальному майданчику.

І. Кавалерідзе: «Іноді я навмисне усував себе від роботи, надаючи молодим режисерам змогу самим шукати виходу з труднощів, що виникали. І треба сказати, вони з честю переборювали труднощі» [8].

М. Мащенко: «Я приходив на годину-дві раніше від Івана Петровича на знімальний майданчик, викликав масовку і всю групу, аби розвести мізансцену, ставив рейки по двадцять метрів тощо. Потім приходив Іван Петрович і робив навпаки – рейки ставив не вздовж, а поперек декорації. Але я був задоволений, що попрацював» [16].

2. Допомога майстра у пошуках учнями власного творчого «почерку» (стилю).

І. Кавалерідзе: «Молоді режисери на практиці вчилися переборювати труднощі, що поставали перед ними, на практиці намащували вони свій творчий «почерк» [8].

М. Мащенко: «Якось я запитав у нього: «Іване Петровичу, ось я стараюсь, хочу чимось вам допомогти, а ви все змінюєте». На що Кавалерідзе відповів: «Це дуже велика допомога, коли ви, молоді, мені показуєте свій варіант, тобто свою помилку. І я її не допущу, я маю можливість її виправити. Але ти не ображайся – півень кукурікає, але не знає, чи сонце зійде, чи ні. Нащо вам кукурікати, розпочинайте самі сходити, своє проміння давайте за обрій. Я кажу: «А як же я буду давати проміння у вашому фільмі?» А Кавалерідзе: «Кукурікайте, і ваш світанок прийде!». «Дотримуючись поради Івана Петровича, ми одного разу ризикнули й одержали самостійну постановку. А урок, що дав тоді нам Кавалерідзе, вдалося оцінити тільки з роками» [25].

3. Надання молодим режисерам самостійних постановок.

І. Кавалерідзе: «Надалі до самостійної роботи... буде залучено нових товаришів, в першу чергу тих, що працювали... як асистенти» [8].

М. Мащенко, який до «індивідуального навчання» у І. Кавалерідзе дев'ять років працював на асистентських посадах, з теплотою згадував слова свого вчителя: «Ви станете сонцем українського кіно», і допоміг отримати першу картину. Він навіть дозволив мені піти з його картини, хоча це погано, коли другий режисер, «начальник штабу» покидає свій штаб. Але Кавалерідзе домовився, щоб мені дали картину».

Іван Петрович Кавалерідзе навчив Миколу Павловича Мащенка, якого називають називають «хрещеним батьком» студентського кінофестивалю «Молодість», думати про молодих митців. «Це дуже добре, коли про тебе хтось подумає. Коли я став щось значити, – згадував Микола Павлович, – теж став відповідати за молодих. Ми з тодішнім міністром по кіно Святославом Павловичем Івановим вирішили: щоб молодий режисер не витрачав час на асистентську роботу, а відразу мав власну постановку»... Я настільки втягнувся в турботу про молодих, що мене навіть у Москві призначили заступником голови Спілки по роботі з молодими» [1].

Івана Петровича багато українських режисерів можуть назвати своїм вчителем. Проте, на жаль, багато з них за різних причин не змогли розповісти про уроки Івана Кавалерідзе на знімальному майданчику та за його межами. Завдяки спогадам Т. В. Левчука, С. М. Цибульник, Г. Я. Колтунова, М. П. Мащенка та тогочасній фаховій періодиці можна реконструювати сторінки педагогічної діяль-

ності І. П. Кавалерідзе, який надихав творчу молодь власним прикладом: «Йшов сам і вів за собою інших – така естафета справжнього мистецтва» [11, 154].

«Повія» був останнім фільмом Кавалерідзе, оскільки «сценарій «Меч Вотана» буде вилучено з виробництва 1962 року» [3, 172]. Чи були у І.П.Кавалерідзе ще учні, невідомо, проте пошук продовжується, і це дає сподівання на розширення і поглиблення практично недослідженої теми. На жаль, багаторічна опала призвела до того, що кінематографісти, які опановували кіномистецтво під орудою Кавалерідзе на його фільмах, з різних причин, серед яких домінуючим був страх, не змогли розповісти про педагогічні уроки і методи свого талановитого Вчителя.

Усе це формально не дозволяє зарахувати І. П. Кавалерідзе до когорти офіційних українських кінорежисерів-педагогів. Проте не потрібно забувати, що робота на знімальному майданчику під орудою Кавалерідзе дозволила багатьом діячам українського кінематографу набутися професійної майстерності. У цьому можна побачити прекрасну спадковість, той безперервний ланцюг, що поєднує різні покоління українського національного кінематографа, його минуле, сучасне і майбутнє, і стає запорукою його відродження.

Література

1. Архів автора. Інтерв'ю з М.П.Машенком, листопад 2004 р.
2. В кіноакторській школі: [Ред.ст.] // За більшовицький фільм. – 1940. – 25 трав.
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896-1995 / Пер. із фр. – К.: КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.
4. До виборів Верховної Ради Союзу РСР: [Ред.ст.] // Комсомолец України. – 1937. – 1 лист.
5. Домбровський В. Поговоріть з нами // За більшовицький фільм. – 1937. – 4 вересня.
6. Затворницький Г. Шлях творчого зросту // За більшовицький фільм. – 1937. – 4 вересня.
7. Ілляшенко В. Історія українського кіномистецтва. – К.: Вік, 2004. – 412 с.
8. Кавалерідзе І. Відповідальний іспит // За більшовицький фільм. – 1936. – 1 травня.
9. Кавалерідзе Іван. Тіні // Шудря М. Геній найщирішої проби. – К.: Юніверс, 2005. – С. 214.
10. Капельгородська Н.М., Глушенко Є.С., Синько О.Р. Кіномистецтво України в біографіях. – К., 2004. – 712 с.
11. Колтунов Г. Естафета // Іван Кавалерідзе: Сб. ст. і воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1988. – С. 152-154.
12. Красій М. За співдружність режисера з автором // За більшовицький фільм. – 1940. – 5 липня.
13. Кучвальський В. Знову про творчу секцію // За більшовицький фільм. – 1937. – 11 жовтня.
14. Лазурін С. Дбайливо вирощувати молоді кадри // За більшовицький фільм. – 1940. – 5 трав.
15. Матвеев Е. Судьба по-русски. – М.: Вагриус, 2000. – 400 с.
16. Машенко Н. Живая летопись кино // Іван Кавалерідзе: Сб. ст. і воспоминаний.
17. Над чим працює сценарний відділ: [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – 1938. – 1 червня. минаний. – К.: Мистецтво, 1988. – С. 149.
18. Овчаренко М. Коли ж, нарешті, буде акторська школа? // За більшовицький фільм. – 1939. – 20 лист.
19. Орелович С. Про режисерів-дебютантів // За більшовицький фільм. – 1937. – 27 червня.
20. Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ // Дніпро. – 1995. – №9-10. – С. 36.
21. Реорганизация Всесоюзного института кинематографии // Кино. – 1938. – 29 августа.
22. Савицький Є., Жук К., Крижанівський С., Левіч Б., Герасимов О. Створити творчу групу молоді // За більшовицький фільм. – 1938. – 13 березня.
23. Центральний державний архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України. – Ф. 1. – Оп. 70. – Спр. 66. – Арк. 13.
24. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв (ЦДАМЛМ) України. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 44. – Арк. 103.
25. Юткевич С. Беседы о режиссерском мастерстве // Искусство кино. – 1938. – №3. – С. 56.

УДК 78.01+78.071.2

Владислава Павлівна Білоус
кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента кафедри народних інструментів,
Національної Музичної Академії України
імені П.І.Чайковського

ВІДЧУТТЯ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

В творчій діяльності музиканта-виконавця відіграють певну роль всі психічні пізнавальні процеси. В даній статті проаналізовані відчуття, їх властивості та закономірності, від яких залежить виконавська художня майстерність.

Ключові слова: *відчуття, властивості відчуттів, музично-виконавська майстерність, художня майстерність, музикант-інструменталіст.*

In the creative activity of musical performer all psychological cognitive processes play a definite role. In this article were analysed the sensations, their characteristics and regularity from which depends the artistic mastery of the performance.

Key words: *sensations, characteristics sensations, musical master performance, artistic mastery, musician-instrumentalist.*

Пізнання об'єктивної дійсності, а також життя людини здійснюється за допомогою психічних процесів в їх єдності. Однак серед них є більш складні і менш складні. Менш складні – це процеси чуттєвого пізнання. До них належать відчуття та спостереження. Вони є основою перебігу більш складних процесів, зазнаючи на собі їх вплив. Кожен з пізнавальних психічних процесів має свої якості та закономірності і може виступати у психічній діяльності як провідний або як допоміжний фактор.

В творчій діяльності будь-якого музиканта-виконавця відіграють певну роль всі психічні пізнавальні процеси. Однак, зазначимо, що на різних етапах оволодіння виконавською майстерністю роль окремих процесів чи їх властивостей змінюється. Отож спробуємо проаналізувати відчуття, їх властивості та закономірності, від яких залежить виконавська художня майстерність.

Методологічну основу статті складають праці вчених (А.Петровського, Б.Теплова, С.Рубінштейна) та видатних діячів виконавського мистецтва (М.Давидова, Г.Нейгауза, Л.Повзун).

Наукову новизну вбачаємо у можливостях застосування знань з загальної психології у виконавській діяльності.

Практичне значення полягає у спробі оптимального використання психічних властивостей музиканта-виконавця в процесі оволодіння майстерністю та методикою підготовки до концертної діяльності.

Відчуття – найпростіший пізнавальний психічний процес, що полягає у відображенні окремих властивостей предметів та явищ матеріального світу, а також внутрішнього стану організму при безпосередній дії матеріальних подразників на відповідні рецептори [4].

Відчуття, сенсорика завжди більш або менш пов'язані з моторикою, з дією. По-перше, це є початковим моментом сенсорно-моторної реакції, а по-друге, це – результат свідомої дії диференціації, виділення у спостереженні окремих якостей чуття.

Відчуття, як найпростіший процес безпосереднього пізнання дійсності, дозволяє здобування зорової, звукової (слухової), смакової, дотикової, рухової, температурної, больової інформації, а також інформації, пов'язаної зі станом рівноваги організму [2].

Органи чуття, по суті, виконують роль фільтрів енергії, крізь які проходять відповідні зміни середовища.

Відчуття виконують важливу функцію: дозволяють не тільки отримати інформацію, але й здійснити селекцію цієї інформації. Це дозволяє відібрати інформацію, потрібну для подальшої діяльності. Було висунуто кілька гіпотез щодо здійснення відбору корисної інформації за допомогою відчуттів:

1. Існують механізми, які дозволяють виявити та пропустити певні сигнали. Якщо якийсь сигнал не відповідає вимогам – він не пропускається. Таке завдання виконують механізми порівнювання.

2. Прийняття або відхилення інформації здійснюється на підставі певних критеріїв (найчастіше тими критеріями є потреби живої істоти).

3. Відбір інформації виконується на основі критерію новизни. Під дією постійного подразника чутливість аналізатора притуплюється і сигнали від рецептора перестають доходити до кори головного мозку, тобто відбір інформації практично припиняється. На підставі цього було виявлено: щоб співак

міг керувати своїм голосом і підтримувати його на потрібній висоті, необхідно застосувати вібрато – незначне коливання висоти тону (такий же механізм використовується і в грі скрипаля). Без стимулювання цих навмисних варіацій мозок співака чи скрипаля не помічає поступових змін висоти звука.

Відомо, що у виконавській майстерності серед всіх видів відчуттів найбільшу роль відіграють слухові відчуття. Вони дозволяють розрізнити звуки за висотою, барвою (тембром), інтенсивністю (гучністю), тривалістю. Велике значення для музиканта-інструменталіста (особливо в грі на струнно-смичкових та струнно-щипкових інструментах) мають кінестетичні відчуття. Ці відчуття дозволяють отримувати інформацію про рухи рук, пальців і, аналізуючи співвідношення цих рухів зі звучанням інструмента, музикант має можливість відповідно коригувати музично-ігровий процес.

Досліджуючи вплив відчуттів на формування виконавської художньої майстерності, особливу увагу слід звертати на такі властивості та закономірності відчуттів, врахування яких безпосередньо обумовлює розвиток музичних здібностей та виконавських навичок і вмій. До цих властивостей та закономірностей належать:

- якість відчуттів;
- інтенсивність відчуттів;
- тривалість відчуттів;
- адаптація;
- взаємодія аналізаторів (відчуттів);
- синестезія.

Ці основні властивості та закономірності відчуттів, як відомо, мають велике значення при слуханні музики, і це явище ґрунтовно досліджене як вітчизняними, так і зарубіжними музикознавцями та психологами [11; 13; 14 та ін.]. Однак треба зауважити, що художня майстерність виконавця залежить також від вищезазначених властивостей та закономірностей.

Якість відчуттів – властивість, що дозволяє відрізнити одні відчуття від інших того самого виду. Для музиканта найважливішими якостями відчуттів є відчуття висоти звука та його тембру. Відомо, що висота звука залежить від частоти коливань звукової хвилі. Людина може сприймати звуки, частота яких знаходиться в межах 16-20000 герц. Тембр відображає акустичний склад звука, тобто кількість, послідовність та відносну силу окремих тонів (обертонів) як гармонійних, так і не гармонійних. Згідно з теорією Гельмгольца, тембр звука залежить від того, які гармонійні верхні тони додаються до основного тону, а також від відносної сили кожного з них [9].

Музичні інструменти відрізняються один від одного барвою (тембром) звука, тому значну роль в наших слухових відчуттях відіграє тембр. М.Римський-Корсаков так характеризує тембр різних дерев'яних духових інструментів в низькому та високому регістрі [8]:

<u>в низькому регістрі</u>	<u>в високому регістрі</u>
Флейта – матовий, холодний	блискотливий, ефектний
Гобой – дикий	сухий
Кларнет – дзвінкий, похмурий	суворий
Фагот – грізний	напружений

Хоча ці властивості належать до перцепції музики, вони пов'язані з виконавською майстерністю виконавця-інструменталіста, від якого залежить, що і як почує слухач. Виконавець завжди грає для слухача (навіть якщо для себе, то в тій ситуації він виступає не тільки як виконавець, але і як слухач). Кожен музикант-інструменталіст повинен дбати про такі аспекти та умови виконання музичного твору, які дозволяють максимально використати можливості інструмента, якість його звука.

Інтенсивність відчуттів – це їх кількісна характеристика. Вона визначається гучністю (силою) звука та порогами чутливості (нижнім, верхнім та диференційним).

Майстерне виконання відзначається тим, що не тільки з великою точністю виконується твір, але звертається особлива увага і на зміни агогіки, динаміки, акцентуацію, темброву експресію тощо. Маніпулювання гучністю звуків дозволяє виконавцю надавати музичному твору додаткового забарвлення і викликає у слухача багатий музичний (і не тільки) образ, впроваджуючи його в світ переживань. Тому не випадково Ф.Ліста та Ф.Шопена називали засновниками нового психологічного напрямку в мистецтві: вони ввели у виконавський науковий обіг поняття ракурсу, повітря, повітряної перспективи, різноплановості. «Фортепіанна звучність збагатилася новими барвами, туше; педаль за значенням стало можливим порівнювати зі світлотінню в мистецтві. З'явилися нові види тембру-туше для задачі зміни процесу звукоутворення (дотичне, бокове)...» [6, 74].

Розглядаючи інтенсивність відчуттів як властивість, треба пам'ятати про пороги чутливості. Нижній поріг чутливості – це мінімальна сила звука, що здатна викликати слухові відчуття. Однією з складових виконавської майстерності є здібність оцінити умови виконання (технічні можливості ін-

струмента, акустичні властивості концертного залу, ін.) музичного твору так, щоб його фрази, фрагменти, які виконуються на найнижчому рівні гучності (pp) слухач чув. Щоб не було так, коли виконавець чує те, що грає, а для слухача ці звуки є підпороговими (не сприймаються, вони до нього не доходять, він їх не чує). Варто в процесі виконання враховувати і фізичний стан слухачів. Відомо, що в стані втоми нижній поріг чутливості підвищується. Це означає: якщо гра була такою тихою, що не втомлений слухач ледве сприймає звуки, то втомлений може зовсім нічого не почути.

Верхній поріг чутливості – це максимальна сила звука, за якої ще виникають адекватні слухові відчуття. Це означає, що коли гучність звука підвищиться порівняно з тією, яка визначає верхній поріг чутливості, то слухач, замість того, щоб насолоджуватися музикою, буде відчувати біль у вухах. Виходячи з цього, можна стверджувати, що надто гучне виконання твору не сприяє передаванню музикантом колориту та чарівності звучання, а викликає у слухачів негативні почуття. Така ситуація можлива тоді, коли виконавець користується технічними пристроями підсилення звука. Невміле використання такого підсилення та неврахування акустичної властивості концертного залу може призвести до такого підвищення сили звука, яке перебільшує можливість сприйняття у верхньому порозі чутливості.

Диференційний поріг чутливості (поріг розрізнення). За допомогою органів чуття ми можемо не тільки констатувати наявність чи відсутність того або іншого подразника, але й розрізнити подразники за їх силою та якістю. Мінімальна різниця між двома подразниками, яка викликає ледь помітну різницю відчуттів, називається порогом різниці, або різницею порогом, диференційним порогом [4]. Якщо нижній та верхній поріги чутливості – це поріги абсолютні, то поріг розрізнення є порогом відносним. Яке значення має диференційний поріг чутливості для музиканта-виконавця?

Відомо, що одним з найважливіших факторів, що визначають рівень музичних здібностей та майстерності, є музичний слух. Музичний слух – це здібність диференціювання висоти, тембру і гучності звука. В ньому розрізняють слух абсолютний і відносний (релятивний).

Абсолютний слух – це властивість слуху розпізнавати та відтворювати висоту звуків без їх порівнювання зі звуками відомої висоти [9; 14]. Багато фахівців (як музикантів, так і психологів) вважають, що цю вроджену властивість мають приблизно 10% людей. Вона вважається найвищим рівнем музичних здібностей. Однак більш глибокий аналіз даного явища показав помилковість такого погляду. З одного боку, абсолютний слух не є обов'язковою властивістю музикальності: багато видатних музикантів не мали його (Чайковський, Шуман та ін.). З іншого боку, наявність абсолютного слуху не гарантує успіхів у музично-виконавській діяльності. Так, наприклад, В.Кьохлер описує студентів консерваторії з абсолютним слухом, які знаходилися на дуже низькому рівні розвитку у музичному відношенні [12]. Тому не варто перебільшувати значення абсолютного слуху.

Разом з тим, застосовуючи спеціальні методи, абсолютний музичний слух можна розвинути й у тих осіб, які від народження його не мали, але умовою його збереження повинні бути постійні вправи [10; 12]. В музичній діяльності будь-якого виконавця абсолютний слух дозволяє більш якісно та за короткий час підготувати твір до виконання. Він має значення навіть при настроюванні інструмента без використання стандартних звуків чи звуків інших інструментів. Цей слух має особливе значення в керуванні інструментальним ансамблем чи оркестром.

Відносний (релятивний) слух – це здібність визначати висоту звуків, порівнюючи їх зі стандартним звуком встановленої висоти [14]. Відомо, що ця здібність розвивається за допомогою сольфеджіо. З досліджень відомо, що для звукової чутливості цей поріг дорівнює 0,1 [2]. Це означає: якщо висота звука в порівнянні з іншим зміниться на 0,1 тона, то музикант цю зміну зауважить. Особа з відносним слухом вимагає певного пункту виходу – тону, поданого на початку. Спираючись на цей тон при одночасному врахуванні його висоти і висоти наступних звуків, вона оцінює відношення між звуками.

Відомо, що поріг різниці для кожного аналізатора (в тому числі і слухового) є постійним (закон Вебера-Фехнера). Однак результати досліджень свідчать про можливість суттєвого зниження порогів різниці висоти звука навіть за допомогою короткотривалих вправ [9; 10 та ін.]. Тому відносний слух є важливішим, ніж слух абсолютний.

В практичному відношенні відносний слух має особливе значення при настроюванні музичного інструмента. Якщо у музиканта рівень розвитку відносного слуху низький, то якість підготовки інструмента до гри в ансамблі, оркестрі чи з концертмейстером буде низькою.

Тривалість відчуттів – це їх часова характеристика. Ця властивість відчуттів виявляється у реагуванні на звуки. Конкретно вона характеризується часом реакції і послідовними образами.

Час реакції – це час від початку дії звукового подразника і відповіддю (руховою, емоційною та ін.) на нього, тобто, якщо слухач почує звук, то він зреагує на нього не відразу, а через деякий час [5]. Час реакції (швидкість реакції, латентний час реакції) залежить від багатьох факторів: стану втоми,

емоційного збудження, наявності сторонніх подразників, але найбільше – від типу і властивостей нервової системи.

У виконавській діяльності час реакції має важливе значення. Він полягає в тому, що не кожен музикант може вивчити і зразу виконати музичний твір в дуже швидкому темпі, бо він не має для цього фізіологічного обумовлення. Це означає: фізіологічні процеси протікають так сповільнено, що людина фізично не в змозі виконувати швидкі рухи, швидко реагувати на різні ситуації, з якими стикається під час виконання твору. Для музиканта-соліста короткий час реакції означає, що він може під час гри швидко реагувати на різні музично-ігрові ситуації, знаходячи оптимальний вихід з них. Для музиканта, який грає в ансамблі, оркестрі миттєвість реакції дозволяє при виконанні твору у швидкому темпі дотримуватися його, вчасно і вірно реагувати на жести та рухи диригента.

Отже, варто звернути увагу на те, що при доборі репертуару музикант повинен усвідомлювати, чи відповідає темп виконання обраного твору його можливостям швидко реагувати. Якщо цього не дотримуватися, то важко буде виконати твір на високому художньому та технічному рівні, або виконання буде коштувати дуже багато фізичних і психічних зусиль. Удосконалюючи свою майстерність, виконавець повинен пам'ятати, що різного характеру вправи і тренування не можуть призвести до істотного скорочення часу реакції, бо він обумовлений властивостями нервової системи, які практично не змінюються від народження [7].

Послідовні образи – це образи звуків, що виникають у слухача, коли звучання музики вже закінчилося. Для слухача це виглядає так, що, заслухавшись музикою, він знаходиться в стані зачарованості навіть після закінчення виконання музичного твору. Яка роль послідовних образів для музиканта-інструменталіста? Висока концентрація уваги на виконанні твору може так захопити виконавця, що виникнуть послідовні образи на основі сприймання попередніх фрагментів твору. Така ситуація може негативно вплинути на подальше виконання твору, може скластися враження про недостатній рівень художньої майстерності музиканта. Ймовірність такої ситуації не є високою, але кожен музикант повинен пам'ятати про можливість її виникнення. Щоб уникнути цього, музикант в процесі гри не повинен зосереджуватися на виконаному фрагменті твору, не концентруватися на ньому, а спрямувати свою свідомість на ті фрагменти, які потрібно ще виконати.

Музикант, як і кожна людина, постійно знаходиться під впливом різних подразників, що характеризуються різною силою, діють тривалий або короткий час. Він знаходиться і серед інших людей, які теж в певний спосіб впливають на нього. Ці впливи по-різному відображаються на музичній діяльності виконавця як в процесі вивчення твору, так і в процесі його виконання. В своїй діяльності музикант в більшій чи меншій мірі пристосовується (адаптується) до впливу цих факторів, і це, безперечно, позначається на його майстерності. Важливим є аналіз впливу та наслідків цього впливу кожного із зазначених вище факторів. Однак в цій праці ми не будемо аналізувати явище соціально-психологічної адаптації (соціального пристосування). Обмежимося лише адаптацією сенсорною (фізіологічною), як властивістю відчуттів музикантів-виконавців.

В фізіології та психології поняття адаптація (або пристосування) – розглядається як зміна чутливості аналізаторів (органів чуття) під впливом дії подразника. До дії подразника адаптується кожен аналізатор: зоровий, слуховий, нюховий, температурний тощо. Треба тільки пам'ятати, що сила подразника не повинна бути значною. Музикант, як жива істота, в житті зустрічається зі всіма видами адаптації, але для виконавця-інструменталіста не всі вони мають суттєве значення. Немає потреби говорити про слухову адаптацію: при сприйманні музики ця адаптація не настає, бо мелодія – це система подразників, що практично не повторюються. Однак варто звернути увагу на адаптацію, з якою зустрічається музикант-інструменталіст і яка в певній мірі може детермінувати його художню майстерність. Мова йде про адаптацію (пристосування) до музичного інструмента. Здавалося б, що інструменти подібного класу, того самого майстра повинні бути однаковими, а в дійсності кожен конкретний інструмент має свої особливості. Наприклад, навіть кожна домра видатного майстра Ємельянова відрізняється одна від одної, бо фізично неможливо з високою точністю виконати всі інструменти так, щоб всі вони були ідентичними. Тому музикант пристосовується (звикає) до свого інструмента (до грифу, до струн, які використовує весь час та ін.). Зрозуміло, що така адаптація сприяє підвищенню майстерності музиканта.

Якість виконавської діяльності залежить також і від адаптаційних можливостей до концертмейстера, диригента, виконавців, які сидять поруч в оркестрі, та до фізичних умов концертного залу відомо, що коли виконавець змушений грати з іншим концертмейстером, то це позначається на рівні інтерпретаторського мистецтва. Тут мова йде не про адаптацію до концертмейстера як особистості, а про адаптацію до стилю, характеру й інших властивостей акомпанементу. Хоча пристосування до творчої особистості концертмейстера теж має не другорядне значення і його треба враховувати.

Аналогічно відбувається і пристосування музиканта (якщо він грає в оркестрі) до диригента. Знову ж таки, йдеться про пристосування не до особистості диригента, а до його стилю диригування. Граючи в оркестрі, теж треба пристосуватися до групового ансамблю в окремій оркестровій партії. Зрозуміло, що міжособові стосунки з музикантом, який сидить поряд, можуть впливати на якість гри, якщо ці стосунки несприятливі.

Умови, в яких концертує музикант, також мають певний вплив на якість гри. Концертний зал може мати в собі стільки незвичних подразників, що буде відвертати та розпорозувати увагу виконавця, а це, звичайно, позначиться на якості гри.

Для інструменталіста може мати певне значення адаптація до гігієнічних факторів, з якими він зустрічається, виступаючи на концертах [3]. Мова йде, перш за все, про такі чинники, як освітлення, температура, вологість повітря. У виконавській діяльності інколи виникають незвичні ситуації, коли гра повинна відбуватися на недостатньо або навпаки дуже сильно освітленій сцені (так, наприклад, передбачено сценарієм). Якщо виконавець не адаптується до цих умов – він не зможе творчо зосередитися під час гри. Неприятливі температурні умови і вологість часто викликають не найкращу фізичну та психічну форму музиканта, якщо не вдасться адаптуватися до цих умов. Без сумніву це вплине на якість виконання музичного твору.

Підсумовуючи все, що стосується явища адаптації, зазначимо, що швидкість та легкість пристосування музиканта-інструменталіста до вищезгаданих факторів є одним з аспектів його психологічної підготовки, що впливає на оптимальність реалізації художньої виконавської майстерності в екстремальних умовах концертної естради.

Відомо, що у відображенні людиною дійсності беруть участь всі аналізатори. У цьому процесі вони співпрацюють, впливаючи один на одного. Така співпраця полягає в тому, що один і той самий предмет чи явище відображається одночасно кількома аналізаторами. Це сприяє комплексному пізнанню дійсності, а тому психічний образ дійсності стає адекватним. По-друге, співпраця аналізаторів впливає на зниження або підвищення порогів чутливості. Наприклад, якщо на слуховий аналізатор діють слабкі акустичні подразники, то пороги дотикових і термічних відчуттів знижуються.

Про тісний взаємозв'язок аналізаторів свідчить факт: коли якийсь з них з якоїсь причини не функціонує (наприклад, людина втрапить зір, слух), то дуже швидко і помітно підвищуються пороги чутливості інших аналізаторів, але перш за все тих, які беруть на себе забезпечення орієнтації людини в оточуючому просторі.

Виходячи зі змісту явища взаємодії аналізаторів (відчуттів), постає питання про значення взаємодії аналізаторів у музично-виконавському процесі. Для слухача, просто для людини в її щоденному житті – це зрозуміло, а для художньої майстерності музиканта-виконавця це явище набуває професійного значення і повинно враховуватись в процесі формування його виконавської майстерності.

Ще на початку ХХ століття було встановлено, що освітлення ока підвищує слухову чутливість. Мабуть, ніхто не наважиться заперечити, що слухова чутливість музиканта-виконавця в його художній майстерності відіграє першорядну роль. Тому можна зробити висновок: слухова чутливість музиканта змінюється залежно від освітлення сцени, концертного залу, де він виступає. Таким чином, яскравість освітлення, як виявляється, має значення не тільки для прочитання нотного тексту в процесі гри, а й обумовлює підвищення слухової чутливості виконавця, позитивно впливаючи на його художню майстерність.

Взаємодія аналізаторів (відчуттів) проявляється ще в одному виді психічних явищ – синестезії. Синестезія – це виникнення під впливом подразнення одного аналізатора відчуття, характерного для іншого аналізатора [4]. Вона спостерігається в різноманітних видах відчуттів, але найчастіше зустрічаються зорово-слухові синестезії, коли звукові подразники викликають зорові образи.

Так званий «кольоровий» слух є певною специфічною психічною властивістю окремих людей, коли слухач одночасно «бачить» в своїй уяві музику, яку слухає, у вигляді конкретних кольорів. Здібність асоціювання звучання з кольором може бути більш або менш тривалою і проявлятися в різних формах. Наприклад, у О.М.Скрябіна і М.А.Римського-Корсакова вона проявлялася в асоціюванні окремих тональностей з певними кольорами. Цікаво, що у обох цих композиторів відмічався невеликий, збіг асоціацій *тональність-колір* [14, 242]:

Рідкісний збіг таких асоціацій при сприйманні музики окремими людьми, яке відмітив П.Р.Фарнсфорт, однак не є достатнім, щоб стверджувати існування якогось закону чи навіть закономірності про відповідність тональність-колір. Можна припустити, що такий збіг у О.М.Скрябіна і М.А.Римського-Корсакова скоріше пояснюється подібністю їх композиторського досвіду. Сам колір у М.А.Римського-Корсакова, як стверджує Б.М.Теплов, не є чимось абстрактним, а пов'язується з більш складним явищем, як, наприклад, пора року: тональність *A-dur* є не тільки рожева, ясна, але і весняна, молода, квітуча, ранкова; *H-dur* є не тільки сапфірова, але і грізна (небезпечна), зловорожа, бурхлива. Б.М.Теплов пояс-

нює ці асоціації емоційними зв'язками. Кожна тональність для композитора має виразне емоційне забарвлення, свій характерний настрій, який викликає відповідні зорові образи (найчастіше пов'язані з природою); домінуючий колір в тих образах та видах стає кольором даної тональності [11].

Тональність	М.А.Римський-Корсаков	О.М.Скрябін
C-dur	білий	червоний
C-dur	ясний, коричневий	оранжевий
D-dur	жовтий, сонячний	жовтий, блискучий
A-dur	яснорожевий	зелений
F-dur	голубий, сапфіровий (блискучий)	голубий, голубо-білий
H-dur	понурий, сталевий	Голубо-білий
Fis-dur	сіро-зелений	ясноголубий
Des-dur	похмурий, гарячий	фіолетовий
As-dur	Сиво-фіолетовий	Пурпурово-фіолетовий
Es-dur	темний, похмурий, голубий	сталевий
B-dur	сивий	сталевий
E-dur	зелений	червоний

Схильність до асоціацій тональності з кольорами досліджувало багато психологів. Звідси і з'явилася назва цього явища – хромостезія, як певний тип синестезії. Чи це здібності вроджені, наука останньої і впевненої відповіді ще не дала. Відомо тільки, що ця властивість часто проявляється у членів тієї самої сім'ї. Невідомо тільки, чи то результат спадковості, чи впливу сімейного оточення [14].

Яке значення має явище синестезії для художньої майстерності музиканта-виконавця? На перший погляд – жодного, але це тільки так здається. Немає сумніву в тому, що один з аспектів художньої майстерності виконавця – це його вміння «входити в образ». Якщо в процесі гри у виконавця легко і яскраво виникають зорові образи, як відповідь на звукові образи (тональність, тембр та ін.), то це свідчить про рівень його виконавської інтерпретаторської майстерності.

Звичайно, не кожен музикант має такі здібності, але в певній мірі ці здібності (як і інші) можна розвинути [1]. Психологічним детермінантом такої можливості є взаємодія аналізаторів і вправ (тренування).

Виконавська діяльність музиканта – це особлива діяльність. Вона завжди пов'язана з різноманітними і, що дуже важливо, інтенсивними переживаннями, тому вивчення власного рівня розвитку пізнавальних психічних процесів значно збагатить та підвищить інтерпретаторську майстерність.

Література

1. Лейтес Н.С. Способности, труд, талант. – М.: 1961. – 32 с.
2. Максименко С.Д., Ніколенко Д.Ф., Соловієнко В.О., Василичина Т.В. Основи загальної психології // За ред. академіка АПН України, професора С.Д.Максименка. – К.: НПЦ Перспектива, 1998. – 256 с.
3. Навакатиця А.О., Крыжановская В.В., Кальниш В.В. Физиология и гигиена умственного труда. – К.: Здоров'я, 1987. – 152 с.
4. Петровский А.В., Брушлинский А.В., Зинченко В.П. и др. Общая психология. Учебн. для студентов пед. ин-тов. Под ред. А.В.Петровского.- 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1986. – 464 с.
5. Платонов К.К. Краткий словарь системы психологических понятий. Издание 2-е, перераб. и доп. – М.: Высш. школа, 1984. – 174 с.
6. Повзун Л.І. Нова ансамблева гетерофонія: домра – фортепіано. Погляд концертмейстера. Навчальний посібник. – Одеса: Фотосинтетика, 2008. – 110 с.
7. Психологический словарь // Под ред. В.В.Давыдова, А.В.Запорожца, Б.Ф.Ломова и др.; Науч. исслед. ин-т общей и педагогической психологии Акад.пед.наук СССР. – М.: Педагогика, 1983. – 448 с.
8. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки с партитурными образцами. Т.1. М., 1913.
9. Рубинштейн С.Л., Основы общей психологии. – М.: Педагогика, 1973. – 628 с.
10. Теплов Б.М. Ощущение музыкального звука. «Ученые записки Госуд. научно-иссл. Института психологии», т.І. – М.: 1940, С. 115-150.
11. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Теплов Б.М. Избранные труды: В 2-х т. Т.ІІ – М.: Педагогика, 1985. – С. 42-222.
12. Köhler W. Tonpsychologie. Handbuch der Neurologie des Ohres. – Berlin: 1923. – За: Wierszyłowski J. Psychologia muzyki. Wydanie 2, rozsz. – Warszawa: PWN, 1979. – 380 s.
13. Kossewska J. Uzdolnienia muzyczne // Podstawy psychologii. Pod red W.Pileckiej, G.Rudkowskiej, L.Wrony. – Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP, 1998. – S. 368-373.
14. Wierszyłowski J. Psychologia muzyki. Wydanie 2, rozsz. – Warszawa: PWN, 1979. – 380 s.

УДК 792.8

Тетяна Сергіївна Павлюк
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв

ТЕОРЕТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ ЯК ОСНОВНА СКЛАДОВА КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ МИСТЕЦТВА ХОРЕОГРАФІЇ

Ця стаття є першою спробою проаналізувати в різних аспектах процеси розвитку вітчизняної бальної хореографії, розгляд якої можливий лише в контексті осмислення закономірностей та механізмів еволюції цього виду хореографічного мистецтва у світовому та європейському просторі. Фактори впливу цих процесів на розвиток вітчизняної бальної хореографії незаперечні, зокрема поширення танцювальних канонів у межах Російської імперії.

Ключові слова: бальний танець, бальна хореографія, хореографічне мистецтво.

In the article examined essence of ball choreography, the determination of its status, its different forms, in particular domestic, societies, sacral dances and others like that.

Key words: ball choreography, sport dancing, scenic dance, art appearance, maintenance of dancing forms.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українській культурології історія розвитку вітчизняної бальної хореографії розглядається в контексті поступу європейської культури.

Мета дослідження виявляється у культурологічному і мистецтвознавчому аналізі процесів розвитку вітчизняної бальної хореографії, яка під впливом багатьох соціально-економічних та ідеологічних факторів суспільства пережила об'єктивні зміни композиційного та лексичного змісту, що можна вважати скоріше оптимальними показниками її життєспроможності та факторами її поступової трансформації. Тому дослідження вітчизняної бальної хореографії в історико-культурному, аналітично-порівняльному та культурологічному аспектах, що виконується вперше в українському мистецтвознавстві, є, безперечно, актуальним і важливим для розвитку хореографічної науки і практики.

Важливий фактор виокремлення бального танцю із загальної хореографічної культури – формування і розвиток міст, міського способу життя, яке відбулося за часів середньовічного Відродження. У світському середовищі перетворення танців з веселих, щирих, природних у салонні, важкі, манірні, галантні було обумовлено впливом таких факторів, як зміна місця танцювального майданчика з трав'яної галявини на паркетну підлогу залів, помпезною ускладненістю костюмів тощо.

Більшість науковців, які досліджували проблеми бальної хореографії, надають належне Італії, як засновниці бального танцю, але відлік його теоретичного обґрунтування починають з книги Туано Арбо «Орхезографія», виданої в столиці Франції 1588 року. Ця книга була перекладена багатьма європейськими мовами, її визнали своєрідною енциклопедією бальних танців, зразком подальших їх досліджень. Окрім Туано Арбо, починаючи з XVI ст., бальний танець має цілий ряд літописців: Карозо, Негрі та ін. [8].

Для бальної хореографії XVII ст. було часовим простором поширення бальних танців по європейських країнах, в кожній з яких вони набували специфічних рис, відтінків, національної стилістики. Ці тенденції були відображені в книзі англійського балетмейстера і теоретика Дж. Уівера «Нарис історії танців» (In Essay towards the history of dancing. – L., 1712), в якій автор акцентував на необхідності танцювальними рухами відображати відповідні почуття. Історії танців присвятив свою працю Ж. Бонне (1723), який визнав на той час популярними такі танці, як буре, гавот, алеманда, чакона, жига, сарабанда. Але панівне положення серед них займав менует, який досяг найбільшої популярності у XVIII ст., коли кожний дворянин мав бездоганно виконувати всі його метикуваті фігури. Кавалер вів даму за руку, партнери то наближались один до одного, то віддалялися, періодично виконуючи *tour de main* (оберт дами навколо піднятих поєднаних долоней пари) – і це лише невелика частина композиції менуету, форма якого неодноразово змінювалась: одне з останніх композиційних розташувань пар, що танцюють, нагадувало літеру «Z».

Особливу увагу приділяли техніці бальних танців. Відомий французький композитор Жан-Філіп Рамо значну увагу приділяв придворним танцям. У своєму відомому «Le maitre á danser» (P., 1725) Рамо разом з описом балетних та придворних танців, зокрема менуету з ілюстраціями, ретельно описав різноманітні поклони (реверанси) і варіанти поведження з капелюхом, що на той час мало виключно важливе значення. Хоча вже тоді, одночасно з придворними, набували поширення більш вільні танці: мюзет, пасп'є, рігодон, екосез, контрданс, лендлер. Якщо в XVII ст. бали проводились тільки в аристократичних салонах, то в XVIII столітті впроваджувались такі організаційні форми, як публічні платні

бали. У Парижі 1715 р. було проведено перший платний захід. Значно поширилась аудиторія танцювальних заходів, поступово нівелюючи аристократично-величний характер бальної хореографії; збільшився попит і на спеціальні видання. Найбільш авторитетними були праці Л. де Каюзака «Танець старовинний і сучасний, або Історичний трактат про танець» (1754) та «Листи про танець і балети» Жан-Жака Новерра (1760). Не втратило свого значення до сьогодні і видання «Листів...», яке вийшло під назвою «Листи про наслідувальні мистецтва взагалі і про танець зокрема» (1807) [13].

На той час бальна хореографія набула свого поширення і в Російській імперії. З 1718 року, коли Петро I видав наказ про асамблеї, бали стали не тільки обов'язковим елементом придворного церемоніалу, але й невід'ємною частиною всіх свят, які проводили за межами двору. Склалася така система балів, яка включала в себе придворні, світські, домашні, благодійні, комерційні та дитячі. З тих часів бальний танець став невід'ємною частиною світських розваг, його опановували приватно з іноземними вчителями та у навчальних закладах як обов'язкову дисципліну. Отже, виникла потреба створення танцювальних залів та шкіл, збільшення попиту на виготовлення спеціального взуття, пошив бальних суконь і т.п. [16]. Поступово формувалась й російська виконавська та викладацька школи, де приділяли значну увагу побутовим танцям на тлі формування, розвитку та взаємодії з балетним мистецтвом. Але переважала французька бальна хореографія, розвиток якої після соціальних змін, обумовлених Великою французькою революцією, було спрямовано на поширення масових бальних танців.

У 1948 р. було видано прекрасний навчальний посібник для хореографічних навчальних закладів «Бальний танець XVI-XIX ст.». Його автор – відомий артист балету, засновник методики викладання історико-побутового танцю М.П. Івановський надав описи бальних танців відповідно до визначених хронологічних меж з точки зору їх використання у балетних виставах [8]. Саме така спрямованість притаманна наступній, дуже важливій праці талановитої балерини, видатного педагога з історії побутового танцю М.В. Васильєвої-Рождественської. Зміст її книги «Історико-побутовий танець» підсумовував багаторічну працю вченого і педагога [3]. Автор приділила значну увагу походженню історико-побутового танцю, для чого були зібрані відомості про перші варіанти багатьох з них. Опис побутових танців автор розмістила в історичній послідовності з аналізом факторів, що обумовили появу, зникнення або трансформацію тих чи інших танцювальних форм. Усі танці дослідник розподілила на чотири групи: першу з них утворено зразками побутових танців, зафіксованих саме у такому вигляді, як їх виконують у народі; друга група складається з композицій і схем, запозичених автором з класичних праць, присвячених історії бальних танців. До третьої групи віднесені авторські танці, відтворені Маргаритою Василівною на підставі іконографічних, літературних, музичних джерел. Спеціальний, четвертий розділ присвячено побутовому танцю в Росії. На жаль, матеріал цього унікального дослідження обмежений аналізом та описом танців по XIX ст. включно, але, виданий вперше 1963 р., він є актуальним і сьогодні не тільки завдяки своєму фактологічному змісту, а й засобам його систематизації.

Бальна хореографія XIX ст. значно збагатилась теоретично. Найбільш вагомими були спроби подальшого удосконалення методів запису танців (Saint-Leon A. La stenochoeografie ou l'art d'écrire promptement la danse. – Р., 1852) та безпосереднього поширення нових танцювальних композицій. Останній аспект найбільш плідно розкрив у своїх підручниках італійський танцівник, балетмейстер, педагог Карло Блазіс, чие ім'я було відоме всім прихильникам балетного мистецтва. Він ретельно вивчав системи класичного танцю, але одночасно у своїх теоретично-методичних виданнях («Елементарний підручник теорії і практики танцю», 1820); та «Повний підручник танцю», 1830) акцентував не тільки на класичних танцях, а й на характерних та побутових, які вводились до балетної вистави [11,81-178]. Приділення уваги бальним танцям як складової частини балетних вистав буде визначальним для багатьох дослідників класичного танцю і в теоретичному, і в практичному аспектах.

Наприкінці XIX-поч. XX ст., на процесі розвитку бального танцю позначився вплив країн Північної та Південної Америки. В європейських країнах, завдяки поширенню музики і танців афроамериканського характеру, з'явилися нові танці: вальс-бостон, тустеп, уанстеп, блюз, фокстрот, квік-степ, чарльстон та ін. У XX ст. поширилися бостон, танго, а після Першої світової війни – румба, самба та інші, позначені можливістю імпровізації.

Тож, послідовність становлення і поширення нових танців впродовж кінця XIX – поч.. XXI ст.:

XIX – поч. XX ст. : *Краков'як* – польський народний, пізніше – бальний танець. Живий, горделивий танець з м. Кракова; *Тустеп* (англ. two-step – два кроки) – американський бальний танець. Поширився у багатьох країнах у 1920-х роках; *Танго* – сучасний бальний танець. Відомі його різновиди: «циганське», «андалусійське», «креольське» і найпопулярніше «аргентинське танго». Поширилося з 1910-х років.

XX-XXI ст. : *Вальс-бостон* В назві вказано на американське м. Бостон, але мода на цей танець виникла в Англії, тому його називають англійським вальсом; *Фокстрот* (букв. «лисий крок») – американський бальний танець. Названий на честь Г. Фокса, що його придумав. Швидкий фокстрот

називають квікстепом, повільний – слоуфоксом; *Шиммі* – улюблений танець 20-х років ХХ ст.; *Блюз* – назва обумовлена піснями американських негрів, повільних та меланхолійних, як і цей танець; *Румба* – гострий за ритмом танець кубинського походження. Потрапив до танцзалів у 30-ті роки; *Самба* – енергійний танець з Бразилії; *Пасодобль* – танець з Латинської Америки. Його рухи нагадують поведінку гордого тореадора; *Рок-н-рол* (у перекладі означає «котитися» та «гойдатися») – популярний танець з 50-х років з елементами акробатики; *Твіст* (у перекладі означає «скручування») – танець 60-х років; *Бугі-вугі* – джазовий вільний спортивний танець; *Шейк* – модний танець 60-х років. Переклад його назви означає «труситися, тряситися»; *Сальса* – латиноамериканський танець. Його танцюють з 60-х років ХХ ст., популярна і сьогодні; *Брейк-данс* (у перекладі означає «ламатися») – модний танець з 80-х років; *Ламбада* – варіант самби, популярний у 90-ті роки; *Меренга* – популярний у ХХІ ст., простий у виконанні латиноамериканський танець з двочетвертним ритмом. Передає атмосферу веселого тропічного свята; *Мамбо* – назву приписують чаклунам вуду, які доводили людину до гіпнотичного трансу; з'явився в 1945 р. Саме мамбо дало основу двом танцям – кубинській румбі, що виникла з простого мамбо, та ча-ча-ча, що виник з потрійного мамбо. Група латиноамериканських танців: румба, самба, ча-ча-ча, пасодобль дістали міжнародного визнання і поширені у багатьох країнах світу.

Становлення і розвиток нових танцювальних ритмів і течій обумовлена шаленим прискоренням усіх процесів в ХХ столітті – ритмічне виховання, вільний танець, танець-модерн, джаз-танець. Бурхливий розвиток бальної хореографії помітно активізував увагу багатьох науковців, теоретиків і практиків цього виду мистецтва.

Вітчизняна бальна хореографія розвивалась в контексті традиційних російських салонних танців. ХХ століття, особливо перша його половина, було позначене майже руйнівними процесами. У новій радянській державі домінуючим класам робітників і селян було недоречно наслідувати будь-які прояви поваленого режиму: пролетарські маси переймалися ідеями побудови нового суспільства, нового устрою з новим мистецтвом і новими формами дозвілля й відпочинку. На відміну від балетного мистецтва, проблемам якого була присвячена унікальна за поглядом «Книга радіння: азбука класичного танцю» А.Л. Волинського [2], та поступового розвитку сценічного народного танцю, бальна хореографія спочатку була майже похована, але потім відроджена в своєрідних формах, яким довелося пережити значні еволюційні зміни.

Вивченню та аналізу шляхів становлення та розвитку радянської бальної хореографії періоду 1917-1941 рр. присвячені дослідження київського науковця і досвідченого практика О.В. Касьянової [9]. На підставі опанування значної джерелознавчої бази автор визначила в розвитку радянської бальної хореографії від 1917 р. до 1941 р. три періоди, надавши кожному з них поширену характеристику з ретельним аналізом основних тенденцій становлення та еволюційних змін бального танцю. Крім монографічних видань, енциклопедій, методичних посібників, західна бальна хореографія вже з перших десятиліть, а особливо, з другої половини ХХ століття, збагатилась численними періодичними виданнями, які сприяли популяризації бальних танців у суспільстві. На жаль, майже весь зарубіжний спеціалізований арсенал науково-теоретичного осмислення хореографічного мистецтва взагалі, і бального танцю зокрема, за об'єктивних причин залишався невідомим для громадян колишнього Радянського Союзу. Лише останні два десятиліття порадували прихильників бальної хореографії перекладами творів, окремих статей провідних зарубіжних спеціалістів з бальних і спортивних танців. Серед них видання Імператорського союзу вчителів бального танцю (Лондон), президентом якого до 1991 р. був Алекс Мур, відомий виконавець бальних танців, педагог, який багато зробив для становлення і поширення англійського стилю техніки сучасного танцювання [18]. Захопленням своєю справою і зацікавленням у поширенні культури соціального танцю сповнена книга словенського професора Мети Загорц «Танці» [7] та групи авторів (Г. Регацоні, М. Анджело, А. Маджоні) «Бальні танці» (перекл. з франц.) [1]. Книга «Всі танці» є підсумком багаторічної практичної діяльності прекрасних французьких танцівників і педагогів Гі Дені та Люка Дассвіля, в якій разом з методичним та лексичним аспектами бальних танців запропонована їх систематизація та класифікація по групах. Бальні танці ХХ ст. автори розподіляють на: стандартизовані, які викладаються в танцювальних школах всього світу (інтернаціональні); латиноамериканські і так звані джазові танці [5, 3-10]. Згадавши лише про деякі російськомовні видання останніх двох років, доцільно зауважити, що їх значно більше.

На підставі оглядового аналізу бібліографічних джерел визначеного періоду можна зробити такі висновки:

- зміст літературних видань дозволяє простежити генезис та еволюцію бальних танців, зміну їх лексики і форми побутування;

- література з бальної хореографії майже одразу розкривала не тільки лексично-мистецтвознавчий аспект (опис танців), але й методичний (поради вчителям та учням) та морально-етичний (правила поведінки, поводження з предметами тощо);

- якщо впродовж майже всієї історії розвитку бальних танців автори видань розглядали танці відповідного до своєї практики періоду, то наприкінці XIX ст. починаються спроби узагальнення історичного розвитку бальної хореографії;

- незважаючи на досить пізнє формування бальної хореографії в Російській імперії, бальний танець на її теренах набув визнання і поширення, став обов'язковим елементом дворянського виховання. Відомі артисти балету створили новітні форми: падеграс, падекатр, падеспань – танці, що стали модними учасниками балів і пізніше – популярними у всьому суспільстві.

Тож важливість бального танцю як феномена і складової загальної культури суспільства доведена постійною увагою провідних мислителів, теоретиків і практиків хореографічного мистецтва, їх прагненням осмислення сутності, специфічних рис, особливостей бальної хореографії та її ролі в суспільстві, що відображено у значній кількості літературних джерел. На жаль, багато з них вже давно стали раритетами і недоступні широкому загалу, та й нові часи породжують нові танці, що потребують нових розвідок, нових підручників, нових досліджень.

Література

1. Анжело М., Маджони А., Реггаццони Г. Бальные танцы/ Пер. с франц. – М.: БТМ АО, 2001. – 192 с.
2. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
3. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. – М.: Искусство, 1987. – 382 с.
4. Вольнский А.Л. Книга ликований: Азбука классического танца. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 300 с.
5. Дени Г., Дассвиль Л. Все танцы. – К.: Музична Україна, 1983. – 342 с.
6. Дуков Е.В. Бал в культуре России / Развлекательная культура России XVIII –XIX вв. – С. 190.
7. Загорц М. Танцы. – М.: Ижица, 2003. – 79 с.
8. Ивановский Н.П. Бальный танец XVI-XIX вв. – Л.-М.: Искусство, 1948. – 216 с.
9. Касьянова Е.В. Пути развития советской бальной хореографии: Ист. анализ периода 1917-1941 годов. Автореф. дис. канд. искусствоведения. – М., 1987. – 19 с.
10. Кюстин А. Николаевская Россия. М., 1997. – С. 91.
11. Классики хореографии. Л.- М., 1937. – С.81-178.
12. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. – С. 91.
13. Новерр Ж.Ж. Письма о танце. – М-Л.: Akademia, 1965. – 375 с.
14. Рыжкова Н.А. Бальные танцы и оперная музыка/ Развлекательная культура России XVIII –XIX вв. – С.196.
15. Секрет танца. СПб.: Диамант, Золотой век, 1997. – С. 487.
16. Тарабукин Н.М. Очерки по истории костюма. М., 1994. – С. 105.
17. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Галантный век. М., 1996. – С.203.
18. Alex Moore. Kingston – on Thames. International Council of Ballroom Dancing and Official Board of Ballroom Dancing. The World Dance Programmer. – London – 1968.
19. Arbeau T. Orchesographie Iangers. 1588: trans from original ed. by 1925.

УДК 782.1

Геннадій Миколайович Кабка
доцент кафедри сольного співу
Національної музичної академії
України ім. П.І.Чайковського

ОПЕРА М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА «МОЦАРТ І САЛЬЕРІ». ДО ПИТАННЯ ПРО РОЗУМІННЯ РОЛІ ІСТОРИЧНОГО ФАКТУ У СУЧАСНІЙ МУЗИКОЗНАВЧІЙ НАУЦІ

Стаття присвячена визначній події українського музичного життя 1906-х років – постановці камерної опери М.Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» на сцені Київської філармонії у виконанні славетних українських співаків Б.Гмирі та К.Огнєвого. Фактологічний ряд (архівні джерела, спомини сучасників, щоденники виконавців тощо) у даному випадку дозволяє органічно сконструювати музичний дух – ідею цього непересічного оперного дійства. Окрім цього, спробуємо надати характеристику факту як визначального чинника музичної історії, в якій його тлумачення має визначальне місце для розуміння музичної події, мистецького явища як зі знаком «плюс», так і зі знаком «мінус» в контексті сучасного музикознавства.

Ключові слова: факт, камерна опера музична історія.

The article is dedicated to the distinguished event of Ukrainian musical life during the sixtieth years – the production of Rimsky-Korsakov's chamber opera «Mozart and Salieri» on the stage of Kiev philharmonic society. In the performance of famous Ukrainian singers B. Gmiria and K. Ognevyi. The series of established fact (archive sources, memories of contemporaries and diaries of performers) in this case make possible to restore organically the musical spirit and the global idea of this extraordinary opera action. Besides, there are some characteristics of fact which is considered as the important factor of musical history. The interpretation of the has a decisive role for the comprehension of musical phenomena with its positive or negative influence in the contemporaneous musicological science.

Key words: *fact, chamber opera, music history.*

Проблема розуміння і тлумачення факту, який будує музичну історію, чи не основоположна проблема сучасного музикознавства. Власне, глибоке його розуміння у інтертекстуальному широкому контексті відкриває глибокі горизонти розуміння основного музично-риторичного питання – розкриття глибинних музичних сенсів (текстів, підтекстів, контекстів, які втілюють у музичну канву автора музики або її виконавець).

Зазначимо, теорії історичного процесу або теорії оцінки музично-історичного процесу (методологічна інтерпретація музикознавства в контексті з плином часу) визначаються предметом музичної історії. Теорія цього процесу – своєрідна логічна схема, що пояснює історичні факти з їх мультикультурним змістом. Головним для цього є всебічна оцінка факту як основної складової музично-історичної науки.

Самі по собі музично-історичні факти як «фрагменти дійсності» нічого не пояснюють. Тільки музиколог надає факту тлумачення та емоційного забарвлення, яке залежить від його (дослідника) ідейно-теоретичних поглядів. Власне, в цьому криється суб'єктивізм оцінки факту, і тому у його всебічному аналізі необхідно застосовувати комплексне бачення факту музичної історії, де враховані оціночні судження багатьох дослідників, точні дані архівних джерел, спомини тогочасних свідків з їх оціночним суб'єктивізмом тощо.

Зокрема, факт як основу музично-історичного процесу можна розглядати в онтологічному, незалежному від свідомості ракурсах – об'єктивний момент і логіко-гносеологічному планах – суб'єктивний кут оцінки. В онтологічному значенні факти – це історично зафіксовані явища, які відбулися, і не отримують значного суб'єктивного забарвлення від дослідника. Як приклад, постановка «Моцарт і Сальєрі» відбулася – і це незаперечний онтологічний факт. У логіко-гносеологічному плані фактами називають обґрунтоване знання, яке отримане шляхом опису окремих фрагментів факту в певному просторово-часовому інтервалі. Це свого роду елементарні компоненти, емоційні штрихи, дрібниці, врахування яких в подальшому вималює враження про дух явища, світогляд героїв, емоційний настрій, ідею (у даному випадку це, з одного боку, розмірковування музиколога про дух творчості співаків-виконавців, з іншого – констатація ідей, мотивів, вражень про вищезазначену постановку) тощо.

В такому розумінні факту музичної історії буде справедливим такий логічний ряд, який для дослідника окреслить поле його джерелознавчих оцінок:

1) опису й узагальненню підлягають музичні події, які належать як до фактів індивідуальної або групової, реальної і вербальної поведінки, так і до «продуктів» творчості митця, які повторюються, і не є одиничними в його творчій біографії; значущість цих подій, станів визначається, по-перше, їх функціями в мистецьких, суспільних або міжособистісних взаємозв'язках, їх значенням у професійній музичній культурі (або суміжній субкультурі) і, по-друге, проблемою і метою дослідження, а також ідеєю мистецько-історичної справедливості, в аналах якої ми розглядаємо конкретну мистецьку подію;

2) узагальнення подій, що повторюються, проводиться, як правило, статистичними засобами, що не позбавляє статусу соціальних фактів одиничні події особливої наукової і суспільної значущості, що дає можливість здійснення історико-соціологічних узагальнень;

3) опис і узагальнення музичних явищ здійснюється також музичною соціологією (в наукових поняттях, і якщо це поняття соціологічного знання, то відповідні соціально-музично-історичні факти можуть бути названі фактами, які оцінює музична соціологія).

Поняття *соціально-музичний (соціально-мистецький) факт* може розглядатися і в іншому, якісному, значенні: як одиничний факт, що має багатопланову мистецько-історичну інтерпретацію. Одиничний факт або мала сукупність таких фактів повинна тлумачитися в різноманітті його значень (від мистецтва – до життя), що включає застосування знань із суміжних наук.

Такий аналіз припускає, по-перше, визначення багатоманітних значень досліджуваного мистецького факту в його багатоманітних зв'язках. По-друге, інтерпретація факту може провадитися з позицій контрастних концептуальних підходів. По-третє, потрібно встановити, наскільки даний факт або низка фактів типові, виражають масову тенденцію або, навпаки, нетипові, але можуть свідчити про істотні особливості можливих змін у майбутньому.

Переоцінка цінностей дається важче, ніж виправлення помилок у знаннях. Тому справжня природа цінностей розкривається не в їх отриманні, а в їх гармонійній оцінці (особливо якщо ми повертаємося до оцінки факту через багато десятиліть). Цінність факту надають комплексні оцінки факту та його ролі у музично-історичному процесі. При цьому варто зазначити про те, що факт як істина із односторонньою оцінкою – тенденційна брехня. Як приклад, часто тенденційністю в оцінці музично-історичного факту новітньої історії відзначалася музично-історична наука у Радянському Союзі, яка оцінювала факти, скажімо, української новітньої музичної історії.

Зрештою закиди на тенденційність в оцінці мистецько-історичного факту у сучасній музикології справедливі лише тоді, коли опонент в змозі вказати на помилкові або хоча б неточні висновки у аналізованому факті. В іншому випадку його звинувачення позбавлені гносеологічних підстав. Інший бік питання, якщо критик може показати невідповідність обговорюваної праці вимогам тієї або іншої наукової школи або навіть науки взагалі. Він має на це право, але повинен чітко усвідомлювати свою власну тенденційність і тому ретельно уникати докорів в тому, в чому може бути звинувачений сам. Таким чином, тенденційність – неодмінний атрибут не тільки неправди, але й істини.

Тенденційність в оцінці факту музичної історії має два рівні. Перший рівень тенденційності неприйнятний через свою «заангажовану» помилковість, тенденційність другого роду (сучасна наука, багатогранність поглядів тощо) невіддільна від істини і нітрохи не суперечить ідеї її об'єктивності. Поширеними і небезпечними наслідками в оцінці мистецького факту є тенденція до спрощення реальної складності людських стосунків, що вивчаються музикологом, і тлумачаться ним у вигляді вичлених фактів, властивостей. Іншими словами, в даному контексті цінність факту – це двосмислове співвідношення, що включає вказівку на суб'єкта та об'єктивність його оцінки, яку дослідник черпає з історичних джерел – історичних артефактах.

Повертаючись до теоретичного тлумачення поняття факту до факту прем'єри опери М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі», яка відбулася у Київській філармонії 27-30 січня 1963 року, відмітимо, що даний спектакль як об'єктивна даність-факт мав неабиякий вплив на розвиток української камерної опери другої половини ХХ століття. З іншого боку, наш фактологічний аналіз – це своєрідна данина пам'яті двом великим співакам, інтерпретаторам цього сценічного полотна – дуєту Костянтина Огнєвого (Моцарт) і Бориса Гмирі (Сальєрі).

Онтологічний для цієї події факт – чому маститий Б. Гмиря свого часу запросив для київської постановки тоді ще молодого соліста Київської опери Костянтина Огнєвого? – лишається до кінця невивченим. З іншого боку, участь саме в цій камерній опері принесла легендарному тенорові всесоюзну популярність.

Спробуємо створити переконливу картину з фактів, які передували цій прем'єрі. Ідея цієї постановки цілком належала Б. Гмирі. Співак мріяв про образ Сальєрі, працював над трагедією Пушкіна, вивчав історичні матеріали: «Я мрію про прем'єру опери, а в глибині душі боюся цього. Адже сценічного виконання опери не було з часів Федора Шаляпіна – майже піввіку» [4; 103]. Як свідчення про душевні переживання та значну дослідницько-виконавську роботу у листі до Д. Шостаковича співак констатує, що «<...> партія Сальєрі рідко кому вдається, і я, природно, майже весь віддався їй. Після семи років підготовки останній місяць я готувався до виступу вже в Москві особливо напружено <...> Усі тридцять дві партії, зроблені в театрі, здавалися мені легшими, ніж Сальєрі, й удачею своєю мені хотілося поділитися з найближчими людьми...»

Поряд зі значним мистецьким фактом київської постановки опери «Моцарт і Сальєрі» 1963 року ніби крізь інтертекстуальні виноски прочитується вистава, яка відбулася в Москві 23 березня 1962 року в Концертному залі імені П.І. Чайковського Московської державної філармонії. Цей спектакль, який відзначений з величезним глядацьким успіхом та схвальними відгуками у мистецьких критиків, репрезентував творчий тандем-дует – Івана Козловського, режисера і виконавця партії Моцарта Бориса Гмирю.

З іншого боку, якщо глибше оглянути музичну історію, необмінно простежується безпосередня паралель між виконанням партії Сальєрі Федором Шаляпіним та Борисом Гмирею. Очевидно, такою є природа факту, в якій приховано глибоку інтертекстуальну природу. У російській камерній опері 1960-х років кожен факт виконання «Моцарта і Сальєрі» неодмінно співставлявся із немовби хрестоматійним шаляпінським виконанням. Ф. Шаляпіну першому на російській сцені випала честь створити образ Сальєрі. Створивши переконливий образ, усі подальші його інтерпретації у виконанні інших співаків стали подібними дошаляпінського прочитання. Цікавий і той факт, що критики того часу вважали, що «...Сальєрі у Шаляпіна досить шляхетний. Інший виконавець принизив би цей персонаж в історичному та соціальному контекстах пушкінського сюжету, тим самим позбавивши образ гармонії існування на сцені. Це б було неправильно. Заздрість і ревності – людські відчуття, які за певних обставин можуть зростати до розмірів, де втративши свій вузький, буденний характер дрібного прояву

людської натури, ніби одягаються в могутню олюднену красу<...> Отруївши Моцарта, Сальєрі нічого не здобув; припинивши існування генія, він не зайняв його місця. Натомість, жахливе усвідомлення своєї нікчемності, у певному сенсі власної нереалізації, лягає на його душу важким каменем... Геній і злодійство – дві несумісні речі... Якщо це правда, то він, Сальєрі – не геній... Тоді навіщо ж були ці душевні муки, це злодійство, яке породило смерть Моцарта?...» [6; 132-133].

Зауважимо, що Б. Гмиря детально вивчав шаляпінського Сальєрі з архівів, спогадів, музично-критичних документів епохи. Відзначаючи, що в статтях про шаляпінське виконання майже ніде не відводилося місця для опису того, що і як робив на сцені партнер співака В. Шкаф, який виконував роль Моцарта. Шаляпін власною харизмою, переконливою грою повністю затьмарював гру посереднього артиста, перетворивши «Моцарта і Сальєрі» з моно-опери у відверту розповідь про Сальєрі.

Б. Гмиря переосмислює стереотип, шаляпінську традицію інтерпретації цього образу, яку вважав не зовсім вірною. Співак розумів, що саме образ Моцарта в опері М. Римського-Корсакова сповнений особливого авторського задуму. З ним пов'язані найзначніші вузлові моменти музичної драматургії, які допомагають глибоко розкритися образу Сальєрі. Б. Гмиря часто наголошував й те, що в операх М. Римського-Корсакова першорядне місце займають образи позитивних героїв.

Обдумуючи концепцію постановки камерної опери, Б. Гмиря, диригенти В. Гнедаш та ленінградський диригент Е. Грикунов йдуть на серйозний ризик: «...у партитурі М. Римський-Корсаков увів до опери фрагмент з моцартівського «Реквієму»... учасники постановки вирішують збільшити кількість моцартівської музики в опері... після слів Сальєрі «Поспішай ще наповнити звуками мені душу» додають ще одну частину з «Реквієму» – «Lacrimosa»...» [5; 137].

Порушивши авторський текст М. Римського-Корсакова, вони наповнили образ Моцарта вагомими якостями. Цей образ у постановці Б. Гмирі стає своєрідним духовним центром постановки. Тим самим та непропорційність твору, яка виникла після прочитання образу Ф. Шаляпіним, була усунена. З іншого боку, постала інша проблема – потрібно було знайти виконавця, який би гідно та переконливо втілював поставлені Гмирею-режисером завдання.

Приїхавши в Україну, Б. Гмиря загорівся ідеєю показати оперу українському слухачеві. Він стає режисером київської постановки. На роль Моцарта співак хотів запросити І. Козловського. Та Київська філармонія не змогла сплатити гонорар співакові, що дуже засмутило Б. Гмирю. У листі до Івана Семеновича він напише: «Високошановний Іване Семеновичу! З великою прикрістю маю повідомити Вам про те, що в наших виступах в опері «Моцарт і Сальєрі» і в концертах української пісні з Капелою бандуристів Київська філармонія відмовила, мотивуючи це тим, що подані Вами гонорарні умови вона задовольнити не може. Можливо, що Ви надалі врегулюєте це питання, але на найближчий час я вже маю планувати свої гастролі за абонементом <...>» [4; 105]. На жаль, від Івана Семеновича ніяких пропозицій не надійшло, тому Гмиря починає шукати виконавця на роль Моцарта у Києві.

Про сильне бажання Б. Гмирі поставити «оновлений варіант» камерної опери «Моцарт і Сальєрі» саме на сцені Київської філармонії для українського глядача знаходимо у листі всесвітньовідомого співака до директора й художнього керівника Укрконцерту Богдановича: «Нині опера в такому стані, що її вже можна показувати людям... Вважаю за доцільне, крім Москви і Ленінграда, показати оперу в українських містах, таких, як Харків, Львів, Одеса Дніпропетровськ, Запоріжжя, Сталіно, тобто в містах, де є симфонічні оркестри і капели... Зважаючи на те, що опера «Моцарт і Сальєрі» йшла тільки до революції, гадаю, що зацікавленість цих міст мусить бути значною...» [4; 104].

Окремо хочеться зупинитися на творчій постаті славетного українського тенора Костянтина Огневого, який на той час успішно виступає в Київському академічному театрі опери і балету імені Т.Г. Шевченка. На одному зі спектаклів Б. Гмиря зауважив гарний тембр його голосу, який відзначався чистотою інтонації, помітив також і хорошу дикцію. Крім цього, співак, який володів внутрішньою академічною культурою, на думку Б. Гмирі, як ніхто інший підходив на виконання у його баченні партії Моцарта. Проте його хвилював ще один момент. К. Огневий почав співати пісні українських авторів з естрадно-симфонічним оркестром. В одному із листів директорів Ленінградської філармонії, торкаючись своєї гастрольної поїздки до Ленінграда, пише: «Досі не ясно щодо Моцарта в опері «Моцарт і Сальєрі» <...> Треба з вами порадитися і вирішити <...> Огневий почав виступати з джаз-оркестром, тепер він називається «естрадним оркестром», виконуючи відповідний репертуар. Раніше це було «плямою» для виконавця академічного репертуару, але часи змінюються, і Огневий, показуючи пальцем на Отса, каже: «Чому йому можна й естраду, і класику, а мені ні? <...> Вас це не шокує, тож тоді я з ним буду працювати й у лютому приїду до вас із новою програмою й оперою «Моцарт і Сальєрі». Відомо, що Костянтин Огневий одним із перших почав виконувати пісні українських авторів. У той час це викликало нерозуміння й критику серед академістів і тодішнього керівництва Мінікультури. Але згодом записи таких пісень, як «Безсмертник» О. Зуєва, «Чорнобривці» В. Верменича,

«Пісня про вчительку» П. Майбороди та багато інших, стали еталоном виконання пісенного жанру. Співак, якому притаманний високий академічний музичний смак, зумів вкласти в кожную з цих ліричних композицій усю душу і серце.

Б. Гмиря після всіх роздумів і сумнівів усе ж таки починає працювати з К. Огневим. Правда, за однієї умови – протягом трьох місяців підготовки до опери співак має забути про естрадний спів. Щоб підтримати його матеріально, Б. Гмиря просить свої гонорари за репетиції віддавати Костянтині Дмитровичу. Про це Огневий дізнається набагато пізніше. У своїх спогадах він часто розповідає про роботу над оперою з великим Борисом Гмирею, зазначаючи, що це була яскрава й неповторна творча співдружність як у вокальній сфері, так і в акторській майстерності. Безумовно, для К. Огневого зустріч із Б. Гмирею виявилася великою творчою вдачею. Він жадібно вбирав усе, що говорив йому Майстер, дивуючись з його працьовитості та самовіддачі. Для К. Огневого він залишився кумиром на все життя.

У січні 1963 року на сцені Київської філармонії відбулася довгоочікувана прем'єра «Моцарта і Сальєрі». Диригував симфонічним оркестром українського радіо і телебачення Вадим Гнедаш, у виставі взяла участь Державна академічна капела України «Думка». В архіві Б. Гмирі зберігається багато матеріалів, пов'язаних саме з цією постановкою. Особливо цікаві документи – малюнки, які зробив Гмиря до першої і другої картин, листування з діячами культури того часу, план роботи над оперою.

Зі щоденника Бориса Гмирі читаємо про те, що «...спектакль пройшов майже добре. Враження на переповнений зал велике. Приймали дуже добре. Оркестр трохи відставав, але нічого. Потім схопився. Добре співала «Думка». Хороший Моцарт і Льова (Лев Острін – Г. К.) та гра на роялі. У мене голос звучав. Сценічно був зібраний <...>» [4; 103]. Образ Моцарта у виконанні К. Огневого репрезентував усі ідеї, закладені Гмирею-режисером. Він був тонко вибудований психологічно, насичений переживаннями, у фарбах голосу передавався надломлений душевний стан героя, затьмарений передчуттям біди.

Після успіху у Києві оперу «Моцарт і Сальєрі» було показано у Львові, Одесі, Дніпропетровську, Донецьку, Запоріжжі. Всюди постановку очікував успіх. 1963 року в Ленінграді на фірмі «Мелодія» було здійснено запис цього твору. Головні партії виконали Борис Гмиря і Костянтин Огневий. Запис й донині є раритетним, унікальним та знаковим для великого мистецтва. Їхньому співу властиве високорозвинене почуття краси звуку, інтелігентність музичної думки, безмежний музичний смак, вони знайшли істинний смисл музичних фраз.

Проаналізований нами мистецько-історичний факт постановки на сцені Київської філармонії камерної опери М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» у 1960-х роках змушує сучасного дослідника розкрити, дати тлумачення розмаїттю ідей, подій, які супроводжували це непересічне оперне дійство. Музиколог поміж рядків музичної історії знаходить приховані потаємні авторські смисли, які дозволяють більш глибоко зрозуміти суть мистецької події в даному конкретному випадку та музично-історичного процесу сьогодення крізь призму доби минулої.

Література

1. Анисов А. Проблема истины и ценностей в историческом познании. – CREDO NEW теоретический журнал. – http://www.orenburg.ru/culture/credo/02_2002/1.html
2. Копиця М. Методологічні інваріанти джерелознавства як складові формування нової концепції історико-музичних процесів ХХ ст. – В кн. Мистецькі обрії «2000». Альманах науково-теоретичні праці та публіцистика АМУ. – К., 2002. – С.72-80.
3. Копиця М. Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії крізь методологічне скло. – В кн. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 55. – К., 2006. – С. 6-14.
4. Принц Г., Копиця М., Цимбаліста Н. Гмиря і Шостакович. – К., 2006. – 296 с.
5. Савинов Н. Мир оперного спектакля. – М., 1981. – 286 с.
6. Старк Э. Шаляпин. – В кн.: Федор Иванович Шаляпин. – Т. 2. – М., 1957. – 211 с.
7. Страницы жизни Н.А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. – Вып. 2. – Л., 1971. – 244 с.
8. Шаляпин Ф. Маска и душа. – В кн. Ф.И. Шаляпин. – Т. 1. – М., 1976. – 760 с.

**РОЗВИТОК МАРКЕТИНГОВОГО МЕНЕДЖМЕНТУ РЕКЛАМИ
НА ТЕЛЕБАЧЕННІ**

Стаття присвячена рекламно-маркетинговій діяльності на телебаченні та питанням маркетингової стратегії. Розглянуто комунікативний аспект реклами та її роль і місце в системі соціально-культурних комунікацій сучасної України.

Ключові слова: реклама, рекламна діяльність, маркетинг, маркетингова стратегія, маркетингові комунікації, менеджмент.

This article is dedicated to the publicity (advertising)-marketing activity on the television and to the issues of the marketing strategy. In the article mentioned above the communicative aspect of the advertising; its role, place in the social-cultural communication system of the modern Ukraine was examined.

Key words: advertising, advertising activity, marketing, marketing strategy, marketing communication, management etc.

В сучасному світі з кожним роком реклама займає одне з головних місць в системі попиту та збуту предметів народно-господарського комплексу та послуг соціально-культурної сфери. У сполученні досягнення рентабельності означених чинників значну роль відіграють рекламно-маркетингові послуги, які формують сучасний підхід відбору здорового споживання продуктів харчування, модного одягу, косметики, перукарських послуг, а також різних засобів, виробів хімікотехнологічних, побутових товарів та культурно-дозвіллевих заходів. Таким чином, реклама завойовує почесне місце в сучасному індустріальному суспільстві і стає одним із невід'ємних атрибутів, що в першу чергу впливає на формування смакових якостей, ціннісних орієнтацій та способів життя суспільства, а також сприяє трансформаційним процесам та змінам в сфері політики, економіки, культури. Поряд із розвитком рекламного бізнесу активну роль у цих процесах відіграє система маркетингових послуг. Посилаючись на Британський інститут маркетингу, маркетингом є «управлінський процес вивчення, прогнозування та задоволення потреб споживача з метою отримання прибутку» [3, 24]

Тому рекламно – маркетингова діяльність з кожним роком стає все більш запитаною та необхідною суспільству у посередництві між виробником і споживачем, з одного боку, для забезпечення формування, високорентабельної прибуткової частини виробництва, з іншого – забезпечення якісними товарами збуту для споживача, а також цільового задоволення потребами соціально-культурних послуг сучасного ринку. Всю інформацію про товари і послуги доносять до респондентів засоби масової комунікації, такі, як аудіовізуальні, періодичні видання, рекламна література, тобто листівки, проспекти, буклети, брошури, каталоги, електронні написи, вивіски на магазинах, щитових і панельних конструкціях, білбордах і лайтбоксах, розміщених на дорогах, на зовнішніх і внутрішніх поверхнях будівель, а також на будь-яких видах транспорту, в спеціально виділених місцях на залізницях, метро, автовокзалах, аеропортах і т. ін. Такий процес спільної діяльності дав змогу використати рекламу як засіб комунікативного впливу на розвиток соціально-економічних, політичних та культурних відносин у суспільстві. У сучасних дослідженнях присвятили свої праці рекламно – маркетинговим відносинам ряд зарубіжних та українських авторів. Зокрема, однією з перших наукових публікацій рекламно – маркетингової діяльності Європи була фундаментальна праця «Реклама» британських авторів Джефкінса Ф. і Ядіна Д. [3]. Цю книгу було видано видавництвом «Знання» українською мовою за сприяння Британського урядового фонду «Know How» і витримало чотири видання. Йдеться про загальну історію розвитку реклами в Європі, шляхи організації ефективного розвитку рекламної діяльності, ринкові попити на продукцію та послуги, матеріал доповнюють численні таблиці та ілюстрації, види рекламної діяльності, визначається роль рекламних агентств у організації інформаційних послуг; розкриваються функції маркетингової діяльності, визначаються основні елементи рекламної кампанії, аналізується зв'язок реклами з комунікативними процесами, організація і робота відділу реклами, зокрема, в другому розділі розкриваються основні та допоміжні засоби реклами, вибір та робота з рекламним агентством; подаються типи рекламної діяльності, такі, як масова реклама, індустріальна реклама, торговельна реклама, роздрібна реклама, фінансова, кадрова реклама. Що стосується діяльності

аудіовізуальних видів рекламної діяльності, то вона зосереджена у п'ятому розділі цієї праці. До основних засобів сучасної аудіовізуальної реклами він відносить телебачення, альтернативне телебачення, кіно, радіо, пресу, а також і зовнішню рекламу, що розміщується на будинках, транспорті тощо. Автор спирається на практичний досвід британських рекламних агентств, на базі яких і створив історію розвитку та становлення реклами як окремої галузі соціально-культурної сфери.

Серед російських публікацій, присвячених проблемі реклами та її ефективності в умовах становлення ринкових відносин та загостреної конкуренції за збут товарів, особливо вирізняється робота Картера Г. «Эффективная реклама» [5]. Автор розглядає рекламу як загальну проблему сучасного світу, підкреслюючи при цьому її значну роль в суспільстві.

Про рекламний практичний досвід, використання концепцій і понять для пояснення і підкріплення деяких інсайтів у процесі освоєння професійною рекламою при підготовці новачків на початку кар'єри в сфері реклами і маркетингу розповідає Тіварі С. в своїй книзі «(Не)здоровый смысл рекламы» [11].

Найбільш відомою в галузі реклами в Україні є праця «Реклама» Євгенія Ромата [10]. Він розглядає проблему реклами в системі маркетингової діяльності, проводить аналіз основних етапів становлення реклами як комерційної комунікації, детально вивчає рекламні комунікації та її основні елементи тощо.

Проблеми ефективної реклами товарів і послуг в умовах загостреної конкуренції, яка залишається актуальною в усьому світі і сьогодні, досліджували автори Анна і Петро Владимирські [1]. Вони приділили увагу рекламним процесам в Україні, які, на їх думку, розвивалися в контексті міжнародних економічних відносин.

У сфері рекламно-маркетингової діяльності захищено ряд дисертацій з економічних, філософських, соціологічних наук. Зокрема, Динчев С. у своїй кандидатській дисертації «Моделирование эффективной рекламной политики предприятия» [4] розкрив рекламну політику як невід'ємну та активну частину маркетингової політики підприємств, яка стає основним фактором конкурентної боротьби, не менш важливим, ніж досягнення конкурентних переваг на ринку за допомогою технічних нововведень або зниження собівартості продукції. За його словами, «реклама є ефективним, а іноді і єдиним доступним засобом впливу на соціально-економічну поведінку цільових груп потенційних споживачів, і націлена на вирішення складної проблеми – формування і стимулювання попиту» [4, 1].

Сьогодні розвиток ринкової економіки в Україні характеризується активізацією суб'єктів господарської діяльності, у зв'язку з чим зростає роль реклами як соціально-економічного культурного інституту, що має значний вплив на формування ефективної взаємодії підприємства із суспільством і зовнішнім середовищем, що і досліджує кандидат економічних наук Полякова Я. в своїй роботі «Соціально-економічні аспекти управління рекламною діяльністю підприємства» [8, 2]. На її думку, сучасний етап розвитку ринкової економіки України характеризується активізацією суб'єктів господарської діяльності, зростанням виробничих потужностей підприємств, налагодженням зв'язків із зарубіжними партнерами та поступовою олігополізацією багатьох сфер економічної діяльності. Ці тенденції супроводжуються загостренням конкурентної боротьби серед суб'єктів ринку і стимулюють пошук підприємствами нових її інструментів. У зв'язку з цим зростає роль реклами як соціально-економічного інституту, що має значний вплив на формування ефективної взаємодії підприємства із суспільством і зовнішнім середовищем. Високий рівень законодавчої бази, яка регулює сферу реклами, та стійка динаміка формування ринку рекламних послуг свідчать про позитивну тенденцію розвитку рекламної діяльності в Україні. Але проблеми управління цією діяльністю, особливо його соціально-економічних аспектів, вимагають подальшого вдосконалення, подальших досліджень. Вирішення цих проблем сприятиме підвищенню якості управління рекламною діяльністю вітчизняних підприємств – однієї з актуальних проблем соціальної економіки, та забезпечить позитивний вплив на соціальні процеси суспільства в цілому.

Підвищення конкурентоздатності вітчизняних підприємств через активізацію їх рекламно-маркетингової діяльності, було одним з найважливіших складових. На думку М. Горбаль, становлення в Україні ринкових відносин здійснюється на засадах формування споживчо-орієнтованої економіки. Ключового значення для підвищення конкурентоздатності вітчизняних підприємств при цьому набуває активізація їх маркетингової діяльності, однією з найважливіших складових якої є реклама [7, 2].

В роботі «Планування рекламної діяльності підприємства» [2] (кандидат економічних наук) Т. Новикова досліджувала рекламно-маркетингову діяльність українських підприємств. На її думку, важливою сферою у формуванні ринкових відносин та розвитку народно-господарського комплексу є організація вмілого використання рекламного маркетингу як одного із чинників формування та стимулювання попиту і збуту товарів.

В сучасних економічних умовах реклама є однією з провідних галузей світової економіки, яка динамічно зростає. Необхідність докладного вивчення рекламної діяльності в сучасних умовах, реформування економіки України обумовлена нагальною потребою в інтенсифікації рекламної діяльності на вітчизняних підприємствах та при посиленні конкурентної боротьби, насамперед з іноземними виробниками. В сучасних умовах реклама є активною формою впливу на ринок. Використання цієї форми вимагає науково – обґрунтованого планування реклами, постійного вдосконалення механізму розробки і реалізації планів рекламної діяльності підприємства [2, 1].

Загальним питанням менеджменту рекламно-маркетингових комунікацій у соціально-культурній сфері присвятив свою працю доктор педагогічних наук, професор М.Поплавський «Менеджер культури» [9]. На відміну від робіт, які розглядалися вище, де в більшій мірі аналізується рекламно – маркетингова діяльність, пов'язана з економічними питаннями народногосподарського комплексу України, М.Поплавський головним чином зосереджує свою увагу на рекламі в соціально-культурних інституціях сучасного постмодерного суспільства. Тож проаналізуємо цю працю та досвід. Автор розглядає поряд із рекламно-маркетинговою діяльністю й економічно-правові аспекти управління культурою в умовах ринкових відносин, присвятив цілий розділ маркетинговій діяльності і комунікаційним процесам та факторам, які впливають на прийняття рішення та використання рекламних технологій. Він структурує рекламу за класифікацією західноєвропейського зразка, визначивши її як загальнонаціональну, роздрібну, індустріальну, інституційну.

Ми спробуємо проаналізувати набуту практику організації рекламно-маркетингової діяльності України в сучасних умовах розвитку ринкових відносин, в тому числі соціально-культурної сфери за допомогою мас-медіа реклами. Загальнонаціональну рекламу, на наш погляд, використовують для просування товарів, які мають національну фірмову марку і які відомі в межах України. Для забезпечення популяризації та ефективного збуту цього продукту відповідна фірма купує місце в часописах і газетах загальнонаціонального характеру, а також час на радіо, телеекранах національних та місцевих каналів. На сьогодні в телевізійному просторі українського телебачення існує понад сто каналів трансляції телевізійних програм. Серед них близько десяти – загальнонаціонального значення, всі інші – зарубіжної та місцевої трансляції. Зокрема, серед каналів національного телебачення «Інтер», канал «1+1», «УТ-1», ТРК «ЕРА», ICTV, СТБ, Новий канал, НТН, ТЕТ, Україна, 5 канал, а також російські канали: «Перший канал», «НТВ – мир», «НТВ – кіно», «РТР – ПЛАНЕТА», «РЕН – ТВ», «ТДК», «RTVi» тощо. Кожний канал має власний рекламний час, який використовує під час трансляції різноманітних програм, фільмів тощо. Ці просторові години заповнюються рекламними відділами і формуються в так звані рекламні блоки. На сьогоднішній день засади рекламної діяльності в Україні та відносини, що виникають у процесі виробництва, розповсюдження та споживання реклами регламентуються законом України «Про рекламу», відповідно, телевізійна реклама керується статтею 13 цього Закону «Реклама на телебаченні і радіо». Для того, щоб отримувати максимальні прибутки від реклами, кожен канал зацікавлений мати найвищий рейтинг, чого і досягає за допомогою популярності програм, тому творчі групи каналу знаходяться у постійному творчому пошуку, пошуку нових цікавих програм. Можна стверджувати, що багато програм за своїм змістом є схожими, хоча кожна з них має свою аудиторію. Зокрема: багато каналів мають ранкові програми, в яких виходять рекламні блоки, рекламні сюжети, рубрики тощо. Наприклад, на каналі «1+1» з 6.30. до 7. 40. години ранку виходить програма «Сніданок з «1+1», майже в той же час канал «ІНТЕР» щоденно транслює з 7.10. до 9.00 години ранку програму Ранок з «ІНТЕРОМ». На Новому каналі з 6.50 до 8. 55. виходить ранкова програма «Подъем», на каналі «Україна» з 5.45 до 8.00 – програма «Прокидайся з «Україною», на ТРК «ЕРА» з 6.00 до 9.00 «Доброго ранку, Україна», на каналі М1 – «Guten morgen» і т.д. При такому перевантаженні та насиченості ефірного часу всіх телевізійних каналів майже однаковою соціально-культурною продукцією необхідно обґрунтовано підходити до вибору як каналу, так і програми, а також і рекламного часу для здійснення успішної рекламної кампанії. На наш погляд, і, як показує практика дослідження, дуже вигідно розміщувати рекламу перед або під час трансляції програми новин. Зокрема: на каналі «ІНТЕР» – щоденно виходять програми новин, починаючи з 7.00, 8.00 години ранку, обідня програма – о 12.00. годині та вечірні новини о 20.00. На каналі 1+1 – програма новин, яка щоденно виходить о 14.30, 19.30, 23.30. Що ж до каналу «ICTV», у програмі «Факты», яка виходить щоденно о 7.45; 8.45 ; 12.55; 19.10, 0.50; і програма «Факты – вечер» яка виходить о 18.45. На «Новому» каналі такі програми новин виходять щоденно о 13.30, о 19.00, 1.45 під назвою «Репортер»; на каналі «Україна» аналогічна програма під назвою «События» виходить о 6.30, 17.00, 19.00, 3.30. На загальнонаціональному каналі УТ – 1 програма новин транслюється об 11.00, 13.00, 15.00, 18.00, 21.00. Як відомо, реклама, що виходить перед вечірніми новинами або під час їх трансляції, коштує дорожче за рекламу, яка виходить перед новинами в ранковий час або вдень. Зокрема, найдорожчий

рекламний час перед вечірніми новинами на каналах «ІНТЕР», «1+1», «ICTV», «Новому каналі», «Україна», «УТ-1» та ін. Розміщення реклами перед новинами і під час їх виходу вважається дуже вигідним і ефективним. Тому такий вигідний рекламний час у цих програмах завжди розкуповується, повністю фінансово виправдовується. Успішною рекламною кампанією вважається та, яка чітко спланована, організовано проведена, а рекламні ролики наповнені естетично-художніми образами та логічно – смисловим змістом. І хоча багато рекламних кампаній коштують мільйони, ці суми співвідносяться з розмірами ринку та обсягами продажу, які є необхідними для збереження обсягів виробництва, незалежно від того, що є об'єктом торгівлі – пральний порошок чи автомобілі. Маркетингова стратегія значною мірою зосереджується на комунікативному аспекті, і реклама, головним завданням якої є прибутковий продаж того, що, на думку відділу маркетингу, люди бажають купувати, повинна впливати на вибір споживача та його рішення щодо купівлі.

Залежно від тематики і напрямку передач всі канали зацікавлені використати найкраще виділений нормативно-правою базою ефірний час з метою отримання максимального прибутку за рахунок ефективного впливу змістовної реклами на споживача. Тому, крім обов'язкових рекламних блоків всередині передач, майже всі канали працюють над створенням власних рекламних проєктів, які рекламують не тільки товари народно-господарського виробництва, а і реклами на задоволення соціально-культурних потреб та послуг населення. Для прикладу візьмемо програми на каналі «ІНТЕР»: «Караоке на майдані», «Шанс», «Все для тебе», «Шиканемо»; на каналі «1+1»: «Танці з зірками», «Майдан»; програма «Фабрика зірок» на каналі «ICTV», «Караоке» на Новому каналі, програма «Телезірка – супер – зірка» на каналі «Україна», «Неймовірні історії кохання», програма «Імо вдома» на «СТБ» і т.д. В деякій мірі ці програми задовольнили соціальні потреби пересічних громадян у здійсненні їх намірів і бажань прилучитися до сучасних зразків популярної музичної, хореографічної культури.

Проаналізуємо вихід реклами та рівень заповнення рекламних пауз влітку 2007 року. Порівняно з липнем, у серпні активність рекламодавців пішла вгору і загальний обсяг реклами зріс на 9%. Спостерігалось також невелике зростання загального телеперегляду, проте суттєвих змін на телевізійному ринку реклами не відбулось. Як і в попередні місяці, рівень розпроданості рекламного часу на більшості каналів перевищив аналогічний показник минулого року. У порівнянні з липнем, у серпні наповненість рекламних пауз знову ж таки зросла фактично на всіх каналах. Більшість каналів сейлз-хаузів «Інтер-реклама» та «Стиль-С» продали понад 90% свого рекламного часу. З-поміж каналів сейлз-хаузів «Пріоритет» та «Сфера-ТВ», а також серед незалежних каналів лише «1+1» та телеканал «Україна» змогли заповнити рекламні паузи в серпні більш ніж на 90%. Помітно зросла розпроданість рекламного часу на каналі ТЕТ (з 71% до 87%). Більшість каналів заповнили свої рекламні паузи рівномірно протягом дня. В липні на «1+1» та «Інтері» відбувся певний «провал» заповнення рекламних пауз у прайм-таймі. В серпні обидва канали змогли дещо виправити цю ситуацію. Проте, якщо «1+1» заповнив рекламні паузи у прайм-таймі більш ніж на 95%, то «Інтер» – лише на 85%. Отже, рекламна активність в серпні помітно зросла, і взагалі, рекламне літо 2007 року характеризується більшою активністю, ніж минулого року. Якщо в попередні роки зростання обсягів реклами після літнього затишшя починалося аж у вересні, то в 2007 році активність рекламодавців почала зростати вже у серпні, а загальний обсяг реклами виріс, порівняно з липнем, на 9%. У серпні 12 найбільших рекламодавців купили половину всієї реклами на телебаченні. Зокрема: Компанія Procter&Gamble посіла перше місце серед виробників за обсягами телевізійної реклами. Компанія Colgate-Palmolive посіла друге місце, витіснивши МТС на третю сходинку. Далі йдуть Reckitt Benckiser та Unilever. Виробники Toyota та Sony після сильної рекламної підтримки своїх брендів у липні припинили рекламні кампанії. Найрекламованішим брендом серпня 2007 року став мобільний бренд МТС, активність якого зросла порівняно з липнем на 70%. Удвічі зросла підтримка брендів «Торчин продукт» та Samsung. Категорія мобільного зв'язку, що була найбільш активною у липні, в серпні посіла лише четверте місце. Лідером за обсягами реклами в серпні стала категорія гігієни, до трійки увійшли також категорії побутової хімії та алкогольних напоїв. Збільшили свою активність у серпні порівняно з липнем категорії продовольчих товарів, косметики та безалкогольних напоїв, а також категорія кондитерських виробів. Перед новим навчальним роком помітно активізувалися рекламодавці таких невеликих категорій, як легка промисловість, комп'ютерна техніка та фінанси. Після літнього спаду категорія торгівлі знову набирає рекламні рейтинги, а засоби масової інформації помітно збільшили кількість прямої реклами. В категорії автотранспорту, парфумерії, страхування та оздоблювальних матеріалів відбулося деяке зменшення рекламної активності, хоча в липні вони були досить активними.

Якщо порівнювати 2007 рік із аналогічним періодом 2006 року, то зростання в категорії «гігієна» становить 13%. Понад 80% усього обсягу реклами в даній категорії належить п'ятьом

найбільшим рекламодавцем, що і зумовило зростання реклами в серпні таких виробників, як Colgate-Palmolive company, Reckitt Benckiser, Unilever, GlaxoSmithKline та Evuar. Компанія Procter&Gamble, хоч і залишилася лідером у цій категорії, рекламну активність не збільшувала. Незважаючи на невелике зменшення обсягів реклами з побутової хімії в серпні порівняно з липнем, кількість реклами в категорії залишилася великою і на 8% перевищила кількість реклами за аналогічний період минулого року. Як і в категорії гігієни, в 2007 році відбулося нетрадиційне для цієї категорії зростання рекламної активності влітку. Лідером і надалі залишилася компанія Reckitt Benckiser, якій належить майже третина обсягів реклами в категорії. Після червневого та липневого зменшення кількості реклами алкоголю на телебаченні в серпні виробники алкогольних напоїв активізувались і збільшили кількість купленої реклами на 19% порівняно з липнем. хоча загалом за рік категорія продовжувала падати (-11% порівняно з аналогічним періодом минулого року). Серпнєве зростання в категорії пов'язане з відновленням рекламної підтримки вже відомих пивних брендів. Так, компанія Sun Interbrew помітно збільшила рекламну активність Starogramen, «Янтаря» та «Чернігівського білого», ВВН відновила рекламну підтримку брендів «Славутич» і «Львівське пиво», ЗАТ «Оболонь» посилює рекламну активність бренду «Оболонь», та, після чотиримісячної перерви знову рекламувало «Коллекцію Зібберта». Найсуттєвіше скорочення кількості реклами в серпні порівняно з липнем відбулося у категорії «мобільні оператори»: воно становило – 30%. Минулого року в серпні також спостерігалось значне зменшення кількості реклами на телебаченні в категорії мобільного зв'язку, після котрого, проте, значно посилюється рекламна підтримка, і до нового року кількість купленої реклами в категорії збільшилася вдвічі. Основною причиною зменшення обсягів реклами в категорії є відсутність рекламної активності компанії Beeline. Найбільше рекламних рейтингів у серпні, як і в липні, набрала компанія МТС, обсяг реклами котрої перевищив кількість реклами всіх інших рекламодавців категорії разом узятих. У серпні було відмічене зростання кількості реклами в категорії продовольчих товарів. Порівняно з липнем, обсяг куплених рейтингів зріс на 25% і фактично не змінився в порівнянні з аналогічним періодом минулого року. Активізувались виробники молочної продукції: Danone (бренд Actimel), «Вімм Білл Данн» (бренди «Веселий молочник», «Чудо йогурт»), «Білоліт» (бренд «Лактонія»), Шосткінський міськмолкомбінат (бренд «Шостка»). Серед інших виробників слід зазначити поновлення активності виробника легких закусок «Фактор» (бренди «Морські», «Флінт») та початок рекламної кампанії каш швидкого приготування «Бистров» (виробник Nestle).

Активність у категорії «косметика» у серпні зросла майже вдвічі. Загалом, обсяги реклами в 2007 році значно перевищують минулорічні, зростання порівняно з аналогічним періодом минулого року складає 52%. Зростання категорії на початку 2007 року пов'язане з великою рекламною активністю компанії L'Oreal, яка в серпні припинила рекламну підтримку своїх брендів на телебаченні. Серпнєве зростання відбулося завдяки збільшенню обсягів реклами компаніями Procter&Gamble (бренди Wellaflex, Wellaton), Schwarzkopf&Henkel (бренди Gliss Kur, Taft), концерном «Калина» та Mary Kay.

Для категорії безалкогольних напоїв теж характерна деяка сезонність обсягів реклами на телебаченні. Кілька попередніх років найменші обсяги рекламних рейтингів купувались у серпні. Цьогорічний серпень став винятком. Після липневого падіння активність у цій категорії зросла на 40%.

Серед виробників газованих напоїв після піврічної перерви з'явилася рекламна підтримка бренду «Миргородська» (виробник IDC), компанія PepsiCo також відновила рекламну підтримку бренду Pepsi. Серед виробників кави та чаю слід зазначити збільшення обсягів реклами компаніями Nestle (бренд Nescafe) та Greenfield Tea Ltd.

Найпривабливішим для спонсорів залишається канал «1+1»:

Бренд «Київстар» зі спонсорським проектом «Твоя історія. Твоє майбутнє» став основним на каналі «1+1» і за обсягами мав 30% всього спонсорства на каналі. В рамках цього проекту 1 вересня «1+1» транслював мега-шоу від компанії «Київстар» «Спілкування заради майбутнього», який, щоправда, не відзначився високими рейтингами. Другу сходинку за кількістю спонсорської реклами зайняв телеканал СТБ. Компанія «Орімі трейд» із брендом «Принцеса Ява» і надалі виступила спонсором «Неймовірних історій кохання» і програми «Їмо вдома», а також серіалу «Адвокат». До речі, спонсорська реклама на СТБ набирає стільки ж рейтингів, скільки набирають на каналі різноманітні мобільні розваги. Так, для активних власників мобільних телефонів пропонувались нові рінгтони, чисельні смс-послуги, а також пропонувалось взяти участь у інтерактивній грі «Аукціон навпаки».

Не змінилася ситуація зі спонсорами і на «Інтері». Компанія «Княжий град» продовжила виступати спонсором художніх фільмів (бренд «Мерная») та серіалу «Тетянин день» (бренд «Винодел»). Спонсором чоловічих серіалів залишилася мережа автозаправних станцій WOG. Компанія «Чаросвіт» із брендом «Shake» «шикувала» із програмою «Шиканемо». Загалом, доля алкогольних напоїв у спонсорській рекламі залишилася однією з найбільших. Лідером за спонсорською активністю серед

виробників алкогольних напоїв став лікерогорілчаний завод «Союз-Віктан» із брендом Medoff, що продовжив виступати спонсором показу художніх фільмів на «1+1» та на «Новому каналі». Другим став торговий дім «Мегаполіс». Його бренд «Хортиця» продовжив спонсорувати спортивні програми на низці каналів.

Півний бренд «Чернігівське» й залишився спонсором трансляцій футбольних матчів чемпіонату України (Перший національний, «Україна», СТБ). Чемпіонат України з футболу також підтримали компанія «Ерлан» (виробник соків та напоїв «Біола») та страхова компанія «АСКА».

Крім футбольних трансляцій спонсори активно розміщали свою рекламу і перед трансляціями боксерських поєдинків. Спонсорами боксу на «1+1» у серпні були алкогольний бренд Nemiroff, видання «Факти» та мобільний бренд Beeline. Серед операторів мобільного зв'язку України понад 80% спонсорської активності належало компанії «Київстар GSM», яка, як згадувалося вище, спільно з каналом «1+1» розробила проект на честь десятиріччя компанії. Бренд Life одночасно зі зменшенням прямої реклами на телебаченні зменшив і спонсорську активність у серпні, а бренд МТС залишився спонсором програми «Все для тебе» на «Інтері».

Безпосередній вплив на суспільне буття і формування суспільної свідомості людей, а також на розвиток масмедіакультури здійснюється саме через рекламу. Протягом останніх років інформаційні комунікації перетворилися на необхідний компонент суспільного буття, без якого стало неможливим формування суспільної свідомості та необхідної системи цілісних пріоритетів та орієнтирів українського суспільства. Окрім того, входження реклами в життя українського етносу спричинило формування нових для українців ціннісних життєвих орієнтацій та стереотипів поведінки як в окремих соціальних групах, так і у суспільства в цілому. Без реклами не було б сучасного індустріального суспільства, а обсяги реклами є ознакою рівня розвитку та процвітання країни.

Отже, можна зробити висновки, що в основі сучасного маркетингу лежить концепція прибуткового виробництва і продажу того, що люди найімовірніше будуть купувати, а внаслідок такої маркетингово-планової управлінської продуманої рекламної діяльності визначається розвиток національної економіки, політичне життя та соціокультурні процеси в країні. Адже маркетинг не обмежується лише розповсюдженням товарів від виробника до споживача, а і включає всі стадії: відтворення товару до сервісного обслуговування після продажу.

Література

1. Владимирська А., Владимирський П. Реклама. – К.: Кондор, 2006. – 334 с.
2. Горбаль Н. Оцінка та формування витрат на рекламну діяльність в системі маркетингу підприємства. Автореф. Львів, – 2001.
3. Джефкінс Ф. Реклама: Пер. з 4-го англ. вид. / Доповнення і редакція Д.Ядіна. К.: Т-во «Знання», КОО, 2001. – 456 с.
4. Динчев С. Моделювання ефективної рекламної політики підприємства. Автореф. Донецьк. – 2004.
5. Картер Г. Эффективная реклама. – М., 1991.
6. Лихобабин М. Технологии манипулирования в рекламе. Ростов – на – Дону. – 2004.
7. Новікова Т. Планування рекламної діяльності підприємства.
8. Полякова Я. Соціально – економічні аспекти управління рекламною діяльністю підприємства. Автореф. Харків. – 2004.
9. Поплавський М. Менеджер культури. К.: МП «Леся», 1996. – 41 с.
10. Ромат Є. Реклама НВФ «Студцентр», 2000.
11. Тивари С. (не)Здравый смысл рекламы. Изд-во «Питер». – 2005.

УДК 782.1

Діана Василівна Оленюк
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

ТВОРЧИСТЬ МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ СТИЛІВ ОПЕРНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті розкриваються особливості творчості Модеста Менцинського в контексті європейських стилів оперного виконавства.

Ключові слова: *М. Менцинський, музика, опера, стиль, оперний спів, голос, героїчний тенор, європейська школа.*

There are opened the features of the creativity of Modest Menzynsky in the context of the European styles of opera singing in the article

Key words: *Menzynsky, music, opera, style, opera singing, voice, heroic tenor, European school.*

Історичний контекст національно-культурного поступу України другої половини XIX – першої половини XX ст. свідчить, що для розвитку музичної культури цей період був особливо важливим. Він характеризується істотним піднесенням національної духовності, становленням і зміцненням культурного життя, зокрема музичного. Процеси системоутворення та інтеграції у музичній сфері духовної культури ускладнили вимоги до інтелектуалізації змісту й манери музичного викладу та надали цілісності процесам опанування тих художньо-естетичних здобутків, які демонструвала європейська мистецька еліта.

Ці тенденції пов'язані з творчістю українського оперного співака М. Менцинського, який у своїх творчих пошуках асимілював прогресивні тенденції часу відповідно до потреб та інтересів свого народу. Творчість митця і досі залишається не дослідженою. Саме це і робить актуальним і науково виправданим обрання теми даного дослідження. Мета статті – дослідити творчість М. Менцинського в контексті європейської вокальної культури.

Останнім часом представники вітчизняного музикознавства все частіше звертаються до проблематики культурологічного спрямування, розглядаючи розвиток музичної культури Західної України і творчість тих діячів, які її представляють, в проекції на різні художні традиції, стилі, напрями та нові архівні матеріали, доступ до яких став можливим після проголошення державної незалежності в 1991 році.

До таких робіт належать дисертаційні дослідження Н.Костюк «Музична культура Західної України 20–30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій» [4], О.Мартиненко «Музична діяльність українських емігрантів у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження)» [6] та Р.Стельмашук «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х років XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи» [8].

Дисертацію Кияновської Л. О. присвячено стильовій еволюції галицької музичної культури XIX – XX ст. Визначено ряд етапів еволюції, зумовлених історико-соціальними параметрами. Розглянуто українську, польську, австрійську композиторські школи в їх становленні і розвитку, в міжнаціональних зв'язках і контактах, а також роль галицької регіональної школи у кожній національній культурі загалом. Простежено своєрідність втілення романтизму, напрямків першої третини XX ст. – сецесії, символізму, експресіонізму тощо [3].

Крім того, у роботі детально проаналізовано індивідуальні композиторські стилі найяскравіших представників галицької культури, а також розмаїті авторські і професійні форми музичного життя, діяльність музично-просвітницьких осередків та навчальних закладів. Значну увагу приділено сучасному етапу розвитку музичної культури в Західній Україні, введено стильову атрибуцію останніх творчих здобутків львівських композиторів.

Музикознавчий аналіз проблеми на регіональному матеріалі здійснила М. Загайкевич, яка поставила за мету «ескізно накреслити процес розвитку лише деяких галузей музичної культури того часу – домашнього музикування, концертного життя, фольклористики, театральної музики і композиторської творчості, в яких відчутно проявилися прагнення до демократизації і професіоналізації музичного мистецтва» [2, 8].

Музикознавчий аспект дослідження репрезентує також монографія М. Черепаніна «Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.)» [10] – фундаментальне дослідження

проблем музичної культури Галичини. Теоретична та практична значущість цієї роботи полягає у визначенні місця і ролі музичної культури не тільки в регіоні Галичини, а й Наддніпрянської України та Західної Європи. Варто особливо додати, що автором введено до наукового обігу широкий, оригінальний та свіжий автентичний матеріал, подано довідкову інформацію у царині джерелознавства, історіографії, музикознавства тощо.

Дослідником переконливо доведено, що тривала бездержавність України, її підпорядкованість кільком імперським центрам не мали вирішального впливу на самотність культурного розвитку Галичини і не зробили її «околицею Європи». У монографії музична культура показана як своєрідна домінанта всієї української культури загалом. Автор обґрунтовує твердження, що на її національній основі утворився унікальний для Європи синтез міжрегіональних, міжконфесійних, міжетнічних традицій, осередком яких стала музична культура Галичини.

У книжці І. Белзи, присвяченій історії чеської музичної класики [1], проведено мистецтвознавчий аналіз чеської музики від давніх часів до кінця XIX ст. Детально аналізується творчість А. Дворжака і Б. Сметани, наголошується, що їх композиторська самотність, новаторство в різних музичних жанрах обумовили не тільки визнання чеської музики в усьому світі, а й сприяли формуванню творчих підходів та принципів композиторської культури в інших країнах, в тому числі й Україні, якими було взято за зразок празьку школу музичної майстерності.

Незважаючи на наявність наукових джерел, проблема дослідження в них вокальної майстерності Модеста Менцинського в контексті європейського оперного виконавства залишається не вирішеною. Пропонований теоретичний матеріал актуалізує вивчення даної проблематики як специфічної вокальної практики всесвітньо визнаного українського митця, творчість якого є складовою цілісного цивілізаційного явища української музичної культури.

Загалом на той час центр нової, європеїзованої української музичної культури перемістився до Галичини. Мешкаючи там, українські музиканти мали змогу навчатися у Відні, Празі, Варшаві, Берліні. Саме такий творчий шлях обрав, зокрема, М. Менцинський, що здобув вокальну освіту у Львівській (клас професора Валерія Висоцького) та Франкфуртській (клас професора Юліуса Штокгаузена) консерваторіях, а в 1901 р. дебютував на сцені Франкфуртської опери.

Палкий патріот, М. Менцинський, однак, не міг постійно жити на батьківщині, в Галичині, де на той час не було жодного оперного театру. Тому він мешкав у Німеччині, а згодом в Швеції. Виступаючи з 1901 по 1903 рік у головних партіях опер «Фауст», «Аїда», «Трубадур», «Лоенгрін», «Зігмунд», «Віндзорські пастухи», він завоював шалену любов європейської публіки.

У Королівській опері в Стокгольмі М. Менцинський тріумфально виступав з 1904 по 1910 рік, виконуючи провідні ролі. А коли в 1910 року він став солістом Кельнської опери, то рідкісної краси голос – героїчний тенор - приніс йому світове визнання як найвидатнішого виконавця сольних партій в операх Р. Вагнера.

Виступаючи у 1911—1926 роках в таких містах Західної Європи, як Кельн, Франкфурт, Гамбург, Берлін, Амстердам, Брюссель, Лондон, Париж, Відень, Рим, Мілан, Флоренція тощо, М. Менцинський перебував у справжньому зеніті слави.

Голос співака захоплював силою, досконалою майстерністю звуковидобування, винятково багатою тембральною палітрою, а сценічний талант, здатність до перевтілення поставили його поряд із найкращими драматичними акторами того часу. Кожна вистава за його участю не тільки приносила глядачам величезну мистецьку насолоду, а й духовно збагачувала, прилучала до безцінних скарбів музичної культури. До того ж, М. Менцинський у числі перших відкрив європейській аудиторії практично незнану доти самотню вокальну культуру українського народу.

Оскільки тоді Україна не мала своєї державності, її окремі території перебували у складі Австро-Угорської та Російської імперій і Королівства Польського. Проте, незважаючи на це, у процесі становлення і розвитку музичного мистецтва розгорталася активна боротьба національно свідомих митців за утвердження самотності та незалежності українського народу. Ідейними провідниками цієї боротьби були Т. Шевченко, І. Франко, М. Лисенко, М. Вербицький та ін., творчість і загалом суспільно-політична діяльність яких рішуче впливали на піднесення національно-визвольного руху в усіх українських землях.

Період кінця XIX – першої третини XX ст. ознаменувався помітними зрушеннями в галузі музичної освіти, зумовленими демократизацією мистецтва та зростаючою потребою у кваліфікованих музичних кадрах. Становленням музичної освіти в Галичині опікувалися композитори М. Вербицький та І. Лаврівський. У своїх дослідженнях вони наголошували на необхідності запровадження професійного музичного навчання.

Зокрема, в праці «О твореннях музикальних, церковних і мірських шкіл на нашей Руси» М. Вербицький запропонував заснувати навчальний заклад на кшталт Празької консерваторії [5, 386]. Адже одним з

найпотужніших центрів тогочасного європейського музичного мистецтва була Прага, і саме досвід празької композиторської школи став тим підґрунтям, на якому відбувалося виховання багатьох поколінь українських музикантів різних спеціальностей.

Празька школа, зокрема її наукова діяльність, була широко відома в Європі. Зауважимо, що вона цілком відповідає змісту поняття «школа» (від грец. *σχολή* – дозвілля, заняття під час дозвілля; місце навчання) в його античному розумінні, що має кілька значень: 1) навчальна виховна установа; 2) назва початкових, неповних середніх і середніх загальноосвітніх, а також ряду вищих, середніх і нижчих спеціальних закладів; 3) система освіти, сукупність закладів для навчання; 4) набуття досвіду, а також сам набутий досвід; 5) напрям у науці, мистецтві, літературі, суспільно-політичній думці, побудований на основі загальних принципів, спільних поглядів, традицій тощо; 6) посібник для навчання гри на музичному інструменті, співів тощо; 7) будівля школи.

У празькій школі засновано науково-практичний напрям мистецтвознавства, орієнтований на розробку питань, пов'язаних із теорією музики та виконавською майстерністю. Запропоновані представниками празької школи дослідницький досвід та мистецька програма використовуються у світовій музичній практиці донині.

Основний предмет дослідження празької школи – розвиток композиторської творчості, яка розглядалася як універсальна мистецька категорія, що характеризує спрямованість на практичне опанування дійсності. Праці основних представників празької школи, які мали не тільки високий науковий статус, а й прикладну, у тому числі інструктивно-методичну спрямованість, присвячені проблемам теорії та історії музичної культури, музичного формування.

Празька школа як напрям мистецької освіти сформована на засадах чеської традиційної народної культури та класичної спадщини. Методологічні принципи празької школи історично апробовані практикою реалізму та обґрунтовані історично-мистецьким досвідом композиторської діяльності. Визначальними характеристиками празької школи є концептуальність підходів та системність освіти.

Чеські композитори – визначні діячі празької школи Л.Яначек, В.Новак, Й.Ферстер, Й.Сук, О.Недбал працювали майже у всіх жанрах музичної творчості: оперно-симфонічному, камерно-інструментальному, вокально-хоровому, концертному. Попри визначену індивідуальність кожного з композиторів у їхніх творах можна помітити певні загальні тенденції організації музичного матеріалу, принципів звуковедення.

Так, першочерговим для чеських майстрів є виявлення народної інтонації з метою збагачення музично-звукової палітри елементами автентичності, властивої народній музиці наспівності. Цей принцип знаходить вияв не лише у мелодичному призначенні (оперні арії, речитативи, інструментальний тематизм), а й у трансформації оркестрового звучання.

Потрібно зауважити, що найавторитетнішим музикознавцем з-поміж українців Праги був Ф. Шешко. Його праці не втратили своєї наукової вартості й нині. Добре обізнаний і з західноєвропейською музикознавчою літературою, він почав займатися проблемами музичного джерелознавства, досліджувати найдавніші пам'ятки історії української музики.

Ф. Шешко належить до тих дослідників, які закладали фундамент українського історичного музикознавства. Діяльність цього видатного вченого здобула визнання як в українських, так і в зарубіжних наукових колах, насамперед чеських. Зокрема, результати його зусиль над створенням довідкової бібліографічної бази зі слов'янської музики не мали аналогів у тодішньому музикознавстві слов'янських країн [9].

Безперечно, внаслідок творчої співпраці українських музикантів із чеськими музичними колами відбувався взаємообмін інформацією та популяризувалися у східноєвропейському масштабі здобутки українського виконавства, у тому числі у вокальному мистецтві.

В контексті загальноєвропейської картини стану вокального мистецтва того часу варто звернути увагу на синдром периферійної культури, досить стійкий і в нинішній українській академічній музичній культурі. Цей синдром виявляється передусім у невизнанні місцевих талановитих артистів доти, доки їх не визнає західна аудиторія. Лише тоді їх починають цінувати на батьківщині. Така традиція є типовою для України ще з часів М. Березовського, а набагато пізніше – Л. Грабовського, С. Крушельницької, С. Лифаря, М. Менцинського.

Втім, Модест Менцинський не мав підстав жалітися на недооцінку свого таланту. Його ім'я було широко відоме в європейському масштабі, особливо поважала його німецька публіка й музична критика. Оглядач «Кельнського місячника» (*Kölnische Theater Rundschau*) за 1911 рік, зокрема, захоплено писав, що М. Менцинський уже першим своїм виступом затьмарив славу всіх тенорів, котрі до нього співали у Кельнській опері (що вважалася однією з провідних у Німеччині). Саме завдяки його

появі, наголошували тодішні німецькі газети, Кельн поряд з Байрейтом отримав право називатися містом досконалого виконання вагнерівських опер.

Слід зазначити, що, поєднуючи у своїй манері співу достоїнства як італійської, так і німецької вокальних шкіл, М. Менцинський вважався феноменом свого часу.

Італійська школа склалася на початку XVII століття. В її межах було вироблено еталон класичного звучання голосу, якого в основному дотримуються інші національні школи. Завдяки цьому італійська школа традиційно вважалася однією з найкращих у світі.

Серед композиторів, яким оперний жанр завдячує популяризацією у масштабах Європи XVIII ст., слід назвати італійців Н. Порпору (1686-1766), Н. Йоммеллі (1714-1774), Д. Скарлатті (1685-1757), а також німців Й. Гассе (1699-1783) і Г. Ф. Генделя (1685-1759).

Національні вокальні школи в країнах Західної Європи сформувалися вже у XVII ст., і кожна з них характеризувалася особливим характером звуковидобування і манерою звуковедення. Визначальний вплив на формування цих особливостей справляли національні виконавські традиції, на основі яких складалися національні композиторські школи.

У вокальній манері співу знаходять висвітлення, особливості мови, темпераменту, характеру, інтонаційні, ладові і ритмічні компоненти конкретної країни і регіону, їхня народна музика.

Ті художньо-виконавські вимоги, що висувалися перед співаками, беззаперечно, обумовлювалися національною манерою співу (інтонаційними, ладовими і метроритмічними компонентами), сонорними особливостями мовлення, типом темпераменту, характеру того чи іншого етносу.

Що ж до особливостей оперного співу, то основи віртуозного вокалізації розвинулися протягом XVIII ст. у Південній Італії. Надалі цей стиль поширився по всій Європі.

На той час головні партії в операх виконували чоловіки-сопрано – кастрати, які вирізнялися дивовижною майстерністю, надзвичайним діапазоном і технікою. Серед них, наприклад, славнозвісний Фарінееллі (К. Кідкі, 1705-1782), голос якого перевершував силою звук труби. Чимало кастратів самі складали опери, керували оперними трупами (серед них і згаданий Фарінееллі). Техніку виконання швидких пасажів і трелей мав бездоганно засвоїти кожен оперний співак.

Представники італійської школи виділялися досконалою технікою бельканто і постановкою голосу. Саме на особливостях співочого стилю бельканто (*bel canto* – гарний спів) побудовано сольні партії в операх В. А. Моцарта, Г. Доніцетті, Дж. Россіні та інших найвідоміших оперних композиторів кінця XVIII – першої половини XIX ст.

Певною мірою усереднений, «інтернаціональний» оперний стиль В. А. Моцарта відзначався рівновагою між сольними й ансамблевими номерами, між голосами й оркестровим супроводом. Стилістично моцартівські опери «Весілля Фігаро» (1786), «Дон Жуан» і «Так чинять усі (жінки)» (1790) є цілком «італійськими», написаними у манерах *buffa* і *seria*. Вони й написані на італійські лібрето Л. Да Понте.

Водночас слід зауважити, що найулюбленішими для віденської публіки були опери Моцарта, написані на німецькі лібрето – «Викрадення із сералю» (1782) та «Чарівна флейта» (1791).

Опери Г. Доніцетті «Анна Болейн» (1830), «Лючія ді Ламмермур» (1835), «Герцог Альба» (1840) також є цілком традиційними в аспекті трактування сценічного вокалу. Зміни стосуються лише напрямів у межах стилю: в той час як на перший план виходить романтична опера, жанр комічної опери поступово втрачає актуальність (перу Г. Доніцетті належать опери-буфа «Любовний напій» (1832) і «Дон Паскуале» (1843)).

Німецькі оперні композитори працювали за межами Німеччини - Гендель в Англії, Гассе в Італії, Глюк у Відні і Парижі, у той час як німецькі придворні театри були окуповані модними італійськими трупами. Німецьким аналогом опери-буфа і французької комічної опери можна вважати зінгшпіль. Так, нині лише музикознавцям відомий «Чорт на волі» Й. А. Хіллера (1728-1804), написаний за 6 років до моцартівського «Викрадення із сералю».

Однак творцем справді німецької як за духом, так і за мовою лібрето опери по праву вважають К. М. Вебера (1786-1826), композитора і піаніста-віртуоза. «Вільний стрілець» К. Вебера написаний у формі класичного зінгшпілю. Сюжет опери насичений і художньо, й історично. Національно стилізовані хоріві епізоди й оркестрові картини природи в цій опері становлять надзвичайно «вдячний» матеріал для постановки, що й понині забезпечує опері великий успіх у глядачів.

Нарешті, вищим досягненням німецької оперної сцени вважають творчість Р. Вагнера (1813-1883). Зазнавши у своїх ранніх творах помітного впливу стилістики Вебера, Вагнер уперше заявив про себе оперою «Рієнці» (1842), досить традиційною і написаною відповідно до тодішніх вимог публіки.

Проте бурхлива, нестримна художня уява композитора змушувала його шукати нових шляхів утілення його принципово нової сценічної ідеї – створення «музичної драми», де слово і музика взаємодіють як одне ціле і, отже, мають бути написані однією й тією самою особою. Першим зразком такого

твору можна вважати «Летючого голландця» (1843), а блискучого розвитку принципи Вагнерівської музичної драми досягли в операх «Тангейзер» (1845) і «Лоенгрін» (1850), написаних на сюжети стародавніх германських легенд і переказів.

Значною мірою під впливом творчості Вагнера у другій половині XIX ст. бельканто почало поступатися місцем манері співу, яку можна назвати «драматичною».

З розвитком і зростанням звукового масштабу оперного оркестру кардинально змінилася драматична функція останнього. Тепер оркестр вже не просто акомпанував співакам, а отримав самостійне художнє навантаження, власне образне наповнення, що часто контрастувало з сольними партіями. Відтак співак мав освоювати відповідну манеру звуковидобування, щоб його голос не заглушався оркестром, а, навпаки, переважав над ним.

Ця тенденція привела до формування нового типу оперного голосу – героїчного (Heldentenor: в італійській оперній літературі – «сильний» (di forza) тенор та драматичне (spinto) сопрано). Це явище характерне не тільки для німецької школи оперного співу, воно спричинило вирішальний вплив на всю європейську оперну літературу, в тому числі італійську.

Абсолютно симфонічний за масштабом оперний оркестр Вагнера, пізні твори Верді, веристів та їх послідовників вимагають відповідного типу голосу. До таких, зокрема, належали голоси драматичного тенора Е.Карузо (1873-1921), сопрано Дж.Фаррар (1882-1967), героїчного сопрано К.Флагстад (1895-1962) та ін.

Масштаб особистості М. Менцинського дозволив йому особливо глибоко, філософськи передати образ Тристана з безсмертного вагнерівського оперного полотна «Тристан та Ізольда», що визначило подальший розвиток гармонійної мови в європейській музиці цілого наступного сторіччя.

Те, що М. Менцинський був високоосвіченою людиною свого часу: він захоплювався літературою, малярством, філософськими науками тощо, він володів багатьма мовами (німецькою, шведською, польською, російською, французькою та англійською), – є, безумовно, вельми вагомим доповненням до його суто артистичної обдарованості.

Саме завдяки цим своїм якостям М. Менцинський мав рідкісний, багатогранний талантизм, тому й міг братися за найрозмаїтіші образи: сьогодні він співав Тангейзера, завтра – Отелло, післязавтра – Тристана. Для нього не існувало ролей, з якими б він не впорався.

Впродовж своєї вокальної кар'єри М. Менцинський був солістом Ельберфельдської опери (Німеччина), оперного театру в Карлсруе (провінція Баден), Стокгольмської, Кельнської опер. Гастролював на оперних сценах Львова, Лондона («Ковент-Гарден», 1905), Мюнхена, Берліна, Байрейта, Відня, Амстердама, Копенгагена, Варшави, Праги, Гамбурга, в містах Італії та Франції.

У 1909 він був нагороджений орденом Вази – найвищою державною відзнакою у Швеції. У Стокгольмі Менцинський одержав титул камерного співака шведського короля. А з 1927 року він пов'язав зі Стокгольмом усе своє подальше життя: провадив приватну педагогічну діяльність, зрідка виступав у публічних концертах.

Зберігся документ про присвоєння М. Менцинському почесного звання *Kammersanger* – це звання присвоювали найвидатнішим артистам, що виступали на німецькій сцені перед німецькою публікою (серед українських артистів таке звання отримала також Ірина Маланюк).

У Берліні та Стокгольмі він записав на грамплатівки понад 40 творів різних жанрів та напрямів. Серед них на почесному місці стоять українські народні пісні, романси Лисенка, Січинського, Ярославенка. Звичайно, артист здійснив грамзаписи також найвідоміших арій з опер Вагнера, Флотова, Верді, Пуччіні та інших авторів, що принесли йому світову славу [7].

Практично жоден сольний концерт М. Менцинського на багатьох європейських сценах не обходився без творів українських композиторів та народних пісень. Артист завжди включав їх до програм своїх виступів. І це природно, адже він був одним з кращих виконавців солоспівів та романсів Миколи Лисенка на слова Тараса Шевченка, насамперед таких, як «За думою дума», «Огні горять», «Минають дні, минають ночі», «Чого мені тяжко», «Гомоніла Україна», «Мені однаково», «Гетьмани», «Єсть на світі доля», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Якби мені, мамо, намисто», «Ой одна я, одна» та ін.

Неодмінно, за першої ж нагоди співак включав до свого репертуару також твори Дениса Січинського, Віктора Матюка, Станіслава Людкевича, Філарета Колесси, Василя Барвінського.

Полишивши у віці 50 років оперну кар'єру (адже він досяг у ній всього, що тільки було можливе на той час) співак постійно оселився в Стокгольмі, де до нього ставилися з особливим пієтетом.

Водночас він залишався щирим українським патріотом і не раз приїздив на батьківщину, зокрема до Львова. М. Менцинський уважно стежив за розвитком музичної культури в Галичині та на Наддніпрянській Україні, що на той час вже перебувала під радянською владою.

Останній концерт співака, до якого було включено добірку українських творів, відбувся у Стокгольмі в 1933 р.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Рисою, характерною практично для всіх оперних партій у виконанні М. Менцинського, була надзвичайна вокальна майстерність і водночас невимушеність, безпосередність, з якою він виконував абсолютно різні за характером партії. Саме тому виникло стійке враження цілковитого «зростання» з образом, під час якого артист кожного разу надавав йому нових рис.

Ці риси артистичного стилю М. Менцинського виробилися впродовж його сценічного життя завдяки не тільки природженому таланту і прекрасній школі, що об'єднувала найвищі досягнення європейської вокальної методики, а й як наслідок величезного досвіду, надзвичайної сумлінності щодо музики, яку він виконував, і безкомпромісної вимогливості до себе як оперного виконавця. Зазначене змушує прискіпливіше, з усією науковою детальністю поставитися до дослідження витоків його вокальної кар'єри, а саме тих музично-виконавських джерел, які живили його художню уяву в дитячі та юнацькі роки.

Література

1. Бэлза И. И. Очерки развития чешской музыкальной классики. – М.: Музгиз, 1951– 585 с.
2. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К: Муз. Україна, 1960. – 190 с.
3. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. – Тернопіль: АСТОН, 2000. – 331 с.
4. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій: Автореф. дис... канд. мист-ва: м17.00.01 / КНУКіМ. – К., 1998. – 23 с.
5. Луганська К.М., Шевчук О. В Музична освіта // Історія української музики. – К.: Наук. думка, 1989. – Т.2: Друга половина XIX ст. – С.380–395.
6. Мартиненко О.В. Музична діяльність українських емігрантів у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження): Автореф. дис... канд. мист-ва: 17.00.01 / НМА. – К., 2001. – 24 с.
7. Стельмашевська О. Повернення Модеста Менцинського // День - № 18 - 2005. 3 лютого.
8. Стельмашук Р. Модерністські тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: Автореф. дис... канд. мист-ва: 17.00.01 / КНУКіМ. – К., 2002. – 22 с.
9. Стешко Ф. Моя музична біографія // Музика. – 1996. – № 5. – С.28–30.
10. Черепанін М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.). – К.: Либідь, 1996. – 246 с.

УДК: 745:7.03 (477.7)

Наталія Миколаївна Сопільняк
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

ДЕКОРАТИВНО – УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО ПІВДНЯ УКРАЇНИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

У статті дана загальна характеристика народного декоративно-ужиткового мистецтва півдня України кінця XIX – початку XX ст., окреслені історіографія, методика та джерела дослідження народного мистецтва півдня України, показано вплив традиційних особливостей на сучасні тенденції розвитку творчості.

Ключові слова: народне декоративно-ужиткове мистецтво, народна творчість, українські традиційні ремесла, мистецькі традиції.

In the article cited the data of characteristic of arts and crafts of Ukrainian south from 19 till 20 century, showed historiography, system and source of discovering of Ukrainian south art, showed the influence of traditional features on the modern tendencies of arts developing.

Key words: folk art, folk creation, Ukrainian traditional handicrafts, art traditions.

Актуальність питання розвитку українського народного мистецтва полягає в тому, що успішне вирішення завдання критичного осмислення історичної спадщини має послужити базовою передумовою для створення моделі соціальних змін і реформ у сучасній мистецькій галузі з подальшим втіленням її в життя з метою надання належних умов для розквіту українського національного мистецтва.

На сьогодні практично не існує наукових праць, у яких би цілеспрямовано висвітлювалися проблеми міжрегіональних мистецьких стосунків. У зв'язку з цим звернення до забутого художнього

організаційно-творчого досвіду, що мав місце в Україні, не тільки доцільне, але і вкрай необхідне для вдосконалення засад мистецтва в сучасних умовах.

В історичному контексті на прикладі півдня України ми маємо можливість простежити своєрідні тенденції декоративно-ужиткового мистецтва, що тісно взаємопов'язані з національними традиціями, які стають вирішальним фактором у відродженні національної свідомості.

Науковими розробками освітлюваного питання є дослідження таких мистецтвознавців, як В.С.Александрович, Є.Н.Антонович, І.А.Бариш-Тищенко, П.Г.Богатірьов, Т.Кара-Васильєва, Н.Н.Кісельов, В.В.Малина.

Народне мистецтво півдня України - багатовимірний у просторі та часі масив рукоємних виробів – являє собою народну архітектуру, її оздоби, речове наповнення інтер'єру дому та садиби, кам'яні лапідарії, а також пластично-просторові утворення, що визначають ритуальні локуси родинно-шлюбної «містерії» [5, 9].

Комплексне вивчення регіональних шкіл народної майстерности дає можливість, з одного боку, зафіксувати морфостилістичні особливості творів традиційного декоративно-прикладного мистецтва; з іншого – дослідити форми їх побутування. Це значно збагачує наші знання про функціональні можливості рукотворних виробів, про релігійно-магічні та інші ситуаційні властивості окремих предметів, про неперервну взаємодію людини зі світом «другої природи» [2, 6].

Кожна селянська хата ще на початку ХХ ст. насичується виробами, що мають подвійні реальності, приховані значіння, прадавні смисли. Пов'язуються з практичною (побутовою) та релігійно-магічною (ритуальною) формами побутування творів народного мистецтва. Як зчіплювальні між ними проявляються естетична, еротична, репрезентативна, інші суміжні їм функції.

Тому важливо з цієї причини нам знати, скажімо, не еволюцію художнього образу, його структуру, не характер запозичень з інших ритуальних комплексів, навіть не ланцюг дій, що змінюються фольклорною практикою, а рівночасне дійство у вигляді орнаментно-декоративної і пластичної творчості різних народів на спільній території [6, 14].

На жаль, доведеться визнати, що в українському мистецтвознавстві до цього часу бракує наукових розвідок, як загального корпусу, так і окремих гілок народного мистецтва півдня України.

Залишаються невивченими кроскультурні процеси у народному мистецтві регіону, а також рівні функціонування в поліетнічному середовищі «анклавних» типів народної творчості; українські традиційні ремесла, як домінуючі на території і в часі, споріднюючись за морфостилістичними ознаками, сплавляються в єдине ціле з маргінальними, периферійними.

Існує нагальна потреба у реконструюванні «життєвих обривів» поселенців півдня України на зламі ХІХ-ХХ століть, включаючи відтворення історичних форм народної культури, ритуальних просторових утворень, національного лексичного фонду тощо.

Актуальність проблеми, таким чином, полягає в тому, щоб, достовірно відтворивши етнографічну ситуацію на півдні України кінця ХІХ – початку ХХ століть, визначити морфологію й образну стилістику регіонального мистецтва [4, 61].

Злободенність розвідок з вивченої тематики зумовлюється ще й потребою формування національної свідомості українців, суворою необхідністю духовного відродження України, позитивного вирішення екологічних проблем. Животрепетність поставлених питань підказується природним бажанням пізнати витоки сучасного народного мистецтва, його першоджерела.

Практика народної творчості європейських народів підтверджує тезу про те, що опорою народного мистецтва був і залишається сільський будинок: лише оздоблення народного житла в усіх його проявах може бути метою руху в галузі орнаментного і прикладного мистецтва [6, 15].

Найдавнішу друковану інформацію про матеріальну культуру степовиків Українського Причорномор'я зустрічаємо всередині ХVІІ ст. у Г.-Л.Боплана. І лише через сто років в Одесі з'являються книжки О.Скальковського про життя й побут українців, прибулих у ці краї росіян, молдаван, колоністів з Німеччини, Греції, Швеції, Швейцарії, болгар з Туречинни, православних з Болгарії. Тому в різних містах колишньої Російської імперії виходять друком книги про народні ремесла і промисли.

Цілеспрямованими стають наукові розвідки в галузі народної художньої культури. Досліджуються як давні, так і тогочасні осередки рукодільств. Зокрема, 1905 року в Херсоні видаються друком «Ремесла и промыслы Херсонской губернии», де вперше робиться спроба описати народні ремесла півдня України, вказуються причини еволюції деяких форм народної майстерности. Видання має неоціненне значення як статистичний збірник. Правда, ані художня вишивка, ані святковий стрій, ані декор народного житла тут не розглядаються.

Не знаходимо інформації про особливості формування народних мистецьких традицій в етно-контактному середовищі і в книгах: «Из истории иностранной колонизации в России в ХVІІІв.»

(1909); «Городские поселения в Российской империи (Херсонская губерния)» (1865); «Россия. Полное географическое описание нашего отечества» (1910) [2, 8—10].

Значний внесок у вивчення історії матеріальної культури півдня України робить Д.Багалій. Учений вказує на причини довготривалого заселення південноукраїнських земель, подає взірці прадавніх земляних жител запорозьких козаків, майнове начинання бурдюгів. Наслідком вільного заселення він вважає, наприклад, заснування тридцяти двох сіл у Херсонському повіті пересельцями з Чернігівської губернії.

1923 року в одному з періодичних видань Одеси з'являється стаття С.Цветко (Кветко) «Сучасне болгарське весілля». На прикладі трьох циклів родинного свята автор виокремлює домінуючі рівні функціонування творів народного мистецтва – атрибутів весілля. С.Цветко переконливо змальовує численні метаморфози, коли буденна річ через мистецькі властивості обертається ритуально-магічною, з багатьма значіннями. Дослідник особливо підкреслює вплив міської предметної творчості українців на рукомета болгар з передмістя Миколаєва.

Серед видань про місце і роль творів народного мистецтва у формуванні локусів релігійно-магічного характеру виділимо також праці А.Байбуріна, Г.Вагнера, В.Василенка, Р.Гамана, М.Кагана, Т.Пасто, М.Поповича, Б.Рібакова, В.Самойловича, В.Тернера, П.Флоренського, О.Фрейденберг, М.Шапіро, Р.Якобсона.

В осмисленні проблем, порушених у дисертації, автор спирався на концептуальні дослідження провідних українських, російських та болгарських вчених: П.Богатирьова, І.Богуславської, Б.Бутника-Сіверського, Н.Велігоцької, Я.Запаса, Р.Захарчук-Чугай, Т.Кари-Васильєвої, М.Кауфмана, Т.Косміної, Ю.Лашука, Г.Логвина, Г.Маслової, О.Найдена, М.Некрасової, В.Овсійчука, М.Селівачова, М.Станкевича, Г.Стельмащук, Д.Степовика, О.Федорука, а також тих учених, хто вивчав регіональні школи народної майстерності, обрядову пластичну практику українського, болгарського, російського етносів [2, 11].

Системно-історичний метод дослідження народного мистецтва півдня України дає можливість подолати мистецтвознавчі стереотипи, коли та чи інша гілка народних ремесел розглядається відрубно, без конотацій, зчіплювань з іншими видами предметної творчості, мистецьких порівнянь, паралелей, за межами поліетнічного контексту.

Такий спосіб пізнання народного мистецтва дозволяє глибше усвідомити і загальні принципи народної естетики, сутність яких, відповідно до тематики дослідження, зводиться до того, що селянина ніколи не цікавила річ сама по собі, річ непотрібна, чужа, малозрозуміла, без спожитку, хоча зовнішньо й приваблива [1, 99].

Із сучасних наукових пошуків викликає інтерес і заслуговує на належну увагу та аналіз дослідження В.Малини «Народне мистецтво півдня України. Кінець XIX – поч. XX ст.: На матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей [3].

У роботі мистецтвознавець досліджує народне мистецтво та декор народного житла [3, 44–62].

Робиться спроба довести, що проблема традиції є однією з вирішальних при визначенні мистецької практики будь-якого народу. Її роль підвищується при дослідженні внутрішніх зв'язків мистецтва, його морфології, історії, соціальної обумовленості тієї чи іншої галузі народної творчості, взаємодії між останніми в комплексах народного побуту, ритуалі, при вияві типології народного мистецтва конкретного регіону, етносу і та ін. Найбільш рельєфно канонічні форми, світоглядність, норми поведінки, естетичні смаки, народні звичаї закарбовуються в народному будівництві, при втіленні архітектурно-мистецького образу народного житла. Саме в ньому виразно віддзеркалюються домінуючі положення народної естетики, подих часу, зовнішні зв'язки народної творчості з природою, ландшафтом, соціальним середовищем, етнічними процесами, релігійною практикою.

Народна архітектурна творчість – це мистецтво композиції різноманітних елементів, що огорожують простір. Сутий дім – це не стіни і дах, а обшир, у якому людина постійно перебуває. У більшості народів Землі він означає рід, сув'язь речей у просторі, пам'ять. Людське помешкання – це модель Всесвіту з його потрійною вертикальною структурою: небом-землею-підземеллям (стелею, стінами, підлогою). Спрівіку дім освячувався особливим обрядом і належав духам предків; вони захищали його мешканців не лише від ворогів на землі, а й від потойбічних сил. Оберегами-апотропеями будинку обиралися речі-символи, речі-знаки.

У виразальних засобах будівельної творчості міст півдня України з'являється багато спільного з архітектурою «історичних стилів». Проявляється це в схожих правилах і схемах архітектурно-планувальної композиції, споріднених будівельних матеріалах, через наслідування класичних архітектурних форм, «прилаштованих» під народне зодчество, пластичний декор тощо. Декоративна обробка фронтонів кам'яних будинків з двохстилими дахами протягом XIX ст. значною мірою впливає на формування архітектурно-мистецького образу народного житла. Площини кам'яних фронтонів декоруються за периметром рельєфним зубцьованим орнаментом. На вертикальній осі симетрії фронтонів

тону влаштується прямокутне або кругле дахове віконце, нерідко – різьбована на камені або на цементній штукатурці розетка. На горизонтальній осі майстри витягують на глині або цементі два симетрично розташовані, складної конфігурації кружала. Разом з іншими елементами пластичного декору останні значно підвищують естетичний рівень бокового фасаду. Розетки на кам'яницях тонується синім, червоним, жовтим або залишаються білими – в тон стін. Акцентується також на селянському візерунковому ткацтві.

Місцева традиція народного ткацтва формується довго і непросто. Причин тут декілька. По-перше, сільське ткачування - багатоаспектний «жанр» народної творчості, і в умовах поліетнічних контактів ця його особливість підтверджується практикою; по-друге, орнаментований текстиль завжди споріднюється з інтер'єром народного житла; по-третє, поліетнічне середовище, навіть у межах села, є передумовою (особливо в перші роки спільного проживання різних народів) паралельного репродукування неоднакових за образною стилістикою форм народної творчості; по-четверте, з причин загальнодоступності ручного ткацтва це ремесло на півдні України поступово втрачає товарний характер. І останнє: пластика, орнаменти, метроритми узороччя, його колірність визначаються у перебірчастому ткацтві умовами колективної майстерності. Різновид доморобної тканини з палітрою чорного, червоного, зеленого і жовтого кольорів формується на півдні України, вірогідно, з другої половини XIX ст. під впливом українського рушникового і плахтового ткацтва, молдавського і болгарського килимарства. Базою для них служать українські поперечно-смугові тканини. Орнаментна композиція складається з поперечних та повздовжніх пасмуг, що чергуються між собою. Для основи й утка використовується проста чорна нитка, для мережив – шерстяна різнобарвна пряжа. У великому й різнобічному зібранні народного текстилю півдня України помітне місце займають рушники.

Детально досліджується в контексті народного мистецтва та ритуалу південноукраїнське народне весілля [3, 124 – 149].

Йдеться про форми побутування творів народного мистецтва у весільному ритуалі українців, росіян, болгар. Досліджується взаємодія між змістом релігійно-побутової драми, образною стилістикою виробів народних майстрів та рівнями їх функціонування у відповідному контексті. Рукотворні речі – атрибути весільного дійства, як складові ритуальної мови, її орнаментно-пластичний «глосарій», в обрядових циклах родинно-шлюбних ігор стають одним із «векторів соціальної комунікації». Вилучений з ритуального локусу атрибут втрачає здатність до функціонування як знак-символ; його релігійно-магічні властивості слабшають, марніють, спотворюються або зникають взагалі.

До мистецького аналізу автор вводить просторові структури південноукраїнського весілля, що актуалізуються учасниками ритуалу за допомогою конвенційно уособлених речей-знаків та відповідної кінесіки. Саме в цих обширах, за сценарієм народної «містерії», мешкають ворожо налаштовані по відношенню до молодих невідомі духи і до яких звернені зусилля обрядових чинів. Лише в обрядах повною мірою проявляються домінуючі функції творів народного мистецтва. Речі-символи поєднують різні локуси весільної містерії в єдине (витягнуте) ціле. Причому естетичні, формотворчі та інші мистецькі функції проявляються через взаємодію з ритуальними просторовими об'єктами. Хронологічний аспект структури церемоніалу передбачає регламентовану послідовність обрядових циклів весілля. Особливості його просторових утворень проявляються через місця об'єктів по відношенню до Абсолюта. Саме таке умоглядне «тіло» є зручною точкою відрахунку метрики обширу. А характер пластичної взаємодії між самими об'єктами виявляє образну стилістику релігійно-побутової драми.

Розглядається взаємодія функцій творів народного мистецтва в карпогонічних обрядах південноукраїнського весілля [3, 160 – 179].

Естетична функція мистецького виробу проявляється в контексті народного ритуалу через: художній образ; народні технології; ремісництвом набуті рухи й порухи майстра; взаємодію з ритуальними обширами будинку, посілля, вулиці, церкви, села; зчіплювання за смислами і пластикою з іншими предметами – атрибутами ритуалу. До предметів, через які і за допомогою яких можуть формуватися ритуальні обшири, належать елементи народного строю в різні цикли релігійно-побутової драми, а також архітектурно-конструктивні деталі сільського будинку, вироби з дерева, каменю, глини, металу, лози, рогозу, соломи, орнаментовані тканини, ритуальні хліби, штучні архітектонічні конструкції тощо. Живим втіленням еротичних імплікацій у весіллі виступають не люди, а речі й рослини, що контактують з ними. У зв'язку з цим актуалізуються приховані смисли релігійно-магічних дій шлюбних персонажів, естетика карпогонічного обряду, всієї містерії, і на перше місце виходить підтекст.

Є підстава стверджувати, що практично вся ритуальна атрибутика, магічні дії, ритуальні обшири мають значіння карпогонічних протофеноменів і, за відповідних умов, можуть сприйматися як металогічні образи чоловічого і жіночого начал. Скажімо, плетеник з квітів, накинута на чоловічу

руку, унааявлює через естетично досконалу форму «прозірну» еротичну звабу. Формується з живих квітів – статевих органів розпліджування рослин. За будовою квітка усвідомлюється як модель життєтворення, модель людської резистенції, ізоморфний еротичний образ. У ставрографії християнського православ'я – це природний аналог життєдайного хреста. У поєднанні з бадиллям, листям, черешками, стеблинами, галузками, лозинням символізує лоно, в якому відтворюється життя. Є своєрідним еротичним фітоморфним (карпогонічним) апотропеєм не лише пари молодих, а й весілля в цілому. Через надівання елементів одіжі, рукавиць, чоловічих головних уборів, взуття, жіночих прикрас, шлюбної сорочки; у весільних церемоніях розплітання коси, обгортання руки, вінкобран; в обрядах покривання молодої вінком, платом, печеником проявляються першосмисли архетипічних діянь, багатозначність творів народного мистецтва. Семантичний діапазон пов'язаних з останніми дій не обмежується лише морально-етичними приписами, що втілюються в релігійно-побутовій «містерії» обрядовими персонажами. Більшість ритуально-магічних (частково релігійних) рухів, порухів і жестів має еротичне забарвлення; втілюючись у мистецькі форми, вони стають передумовою актуалізації інших функцій весільної атрибутики, відповідних пластично-просторових утворень народного весілля.

Орнаментні елементи на прадавніх творах українського народного мистецтва ми пов'язуємо з тамговими знаками на деревах, каменях, рукотворних виробих, що їх залишали колись кочівники працюючи на землі, рухаючись по ній. Це своєрідні архетипи родинно-племінних локусів, що генетично успадковуються прийдешніми поколіннями. Тому, скажімо, справжній доморобний килим усвідомлюється мешканцями батьківського дому як географічна мапа на стіні; а вишиваний рушник – як ідеальний боголюдський винахід, що поєднує лінійні просторово-часові виміри з міфологічними, земне буття з небесним. Знаками рівноваги між містичним і реальним стають не окремі орнаментні фігури, а мережаний простір, теургічним уособленням якого стає в Україні самий рушник. У весільному ритуалі він є орнаментно-пластичним з'єдником родин жениха й нареченої. У рушнику закарбовується спадкоємність поколінь, віддзеркалюється духовна сила роду. Пов'язуючи вертикальні яруси хатнього обширу, рушник немов жива істота стає посередником між людиною та непізнаною природою. За його сприяння люди очікують не тільки добродійства з боку небесних сил, але бажають звільнитися від чогось небезпечного, нечистого. З цією метою рушник відповідним чином оздоблюється. Способи компонування орнаментних фігур на полотні, їх комбінації, кольорові співвідношення за тривалий час «спілкування» з потойбічними силами і виконавської практики вишивальниць набувають ознак регламенту, канонізуються. Це сприяє становленню загальнодоступної ритуальної мови, базовими ознаками якої стають: етнічний (регіональний) глосарій орнаментних форм; усталені композиційні схеми вишивання рушників; кольорові, графічні і пластичні структури узороччя; – ритуальні дії, релігійно-магічні жести і рухи весільних чинів; фольклорні форми мистецтва, народні знання, вміння, технології.

За функціями південноукраїнські вишивані рушники поділяються на: побутові, дидактичні, повчально-навчальні, ритуальні, передвесільні, весільні, післявесільні, релігійні, гробові, хрестові, пам'ятні, церковні тощо. Виділяються символікою, композиційними схемами, колірністю, розмірами. У буденні дні більшість рушників цього асортименту сприймається як декорація хатнього інтер'єру. Рушниковий вишиваний узір наділяється властивостями плаского простору. Форма тут знаходить місце виключно у площині двовимірного графічного зображення. Орнаментні фігури на білому (сірому) полі тканини здаються об'єктами на чистому аркуші, а не його образами. Відомі нам південноукраїнські вишивані рушники кінця XIX - поч. XX ст. за образною стилістикою, будовою композиції можна виокремити у три групи: 1. Композиції, сконструйовані на виділенні крупного елемента взора; 2. Трискладові просторові утворення, що включають змішані мотиви орнаменту та багатоскладові композиції, сформовані з поперечних пасмуг гомогенного орнаменту; 3. Сюжетні композиції з елементами ізоморфного, шрифтового та поліморфного орнаментних мотивів.

Колір у відповідному локусі народного весілля формує емоції, етичні критерії весілчан завдяки природним, штучно скомбінованим або набутих під час проведення родинно-шлюбних ігор властивостям ритуального атрибута. Семантика кольорів проявляється через декор народного житла, вбрання весільних персонажів, обрядову їжу, питво тощо. Домінуючими барвами південноукраїнського весілля вважаються білий, червоний, чорний. Вони - окремо і в комбінаціях між собою - наділяються особливими значіннями.

Отже, зробимо висновок про те, що народне мистецтво півдня України є одним з факторів еволюції культури нашої держави. Фундаментом місцевої художньої традиції, її опорою виступає народна майстерність етнічних українців.

З українського весільного ритуалу – багатоскладової релігійно-побутової драми – випростовується більшість гілок дерева народної творчості. Ритуальне дійство сприймається як барометр життєздатності конкретних форм культури. І лише на тлі народної звичаєвості чітко окреслюються новітні елементи – передумова подальшої еволюції українського мистецтва. Змістовна насиченість народного ритуалу зумовлює відповідні пластичні форми та семантику новотворів. Вивчення предметного насичення

народної «містерії», на думку автора, уможливило б більш глибоке розуміння традиційної матеріальної культури.

Спадщина, що не актуалізується у сучасних просторово-часових вимірах, не затребується новими поколіннями, є мертвою. Саме форми побутування творів народного мистецтва, а не музейні експонати будуть визначати у подальшому пластичну культуру українського суспільства.

Література

1. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів, 1992. – 185 с.
2. Бариш-Тищенко І.А. Основні тенденції розвитку народного декоративно-ужиткового та аматорського мистецтва України на сучасному етапі. – К. – 2004 – 2008. – С.1 – 16.
3. Малина В. Народне мистецтво півдня України. Кінець XIX – поч. XX ст.: На матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей. – Львів. – 234 с.
4. Наулко В.И. Развитие межэтнических связей на Украине. – Киев, 1975. – 233 с.
5. Селівачов М. До проблеми районування українського народного мистецтва. – К., 2000 – 32 с.
6. Колос С.Г. Традиції, стан і потреби художніх промислів України // Народна творчість та етнографія. – 1957. – №4. – С. 15.

УДК 78.07 (477)

Олена Сталівна Афоніна
здобувач, старший викладач
кафедри музикології Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

РАЦІОНАЛЬНЕ ТА ІРРАЦІОНАЛЬНЕ НАЧАЛО В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті вивчається раціональне та ірраціональне начало в творчості сучасних українських композиторів. Раціональне начало в музиці представлено структурою, техніками композицій. Ірраціональне начало також вивчається в різних аспектах.

Ключові слова: неоевропоцентризм, європейська культурна традиція, раціональне, ірраціональне, аполонічне начало, діонісійське начало.

The article is dedicated to the study of rational and irrational impetus in the creation of modern Ukrainian composers. Rational impetus is impressed in the structure, composer techniques. Irrational impetus is considered in the different aspects too.

Key words: neoeuroptentrism, European Cultural tradition, rational, irrational, Apolonical impetus, Dionisical impetus.

«Пріоритет розумного, раціонального, наукового, активного техніко-технологічного перетворення світу, динамізм, інноваційність, установка на продуманість і усвідомленість дій, намагання людини вийти за століттями усталені кордони, індивідуалізм», – таку специфічну систему цінностей породила західноєвропейська культура [3, 88]. Зі зміною суспільної свідомості в Україні після 1991 року значно актуалізувалися прагнення українських митців звертатися до традицій європейської культури як особливої спільності джерел і спадщини з єдиним культурно-генетичним кодом, з характерним самовідчуттям і самосвідомістю європейців, для яких раціональне ставлення до дійсності є природно та історично характерним, на відміну від українців, в основі світогляду яких ірраціональне начало. Музикознавець О.Маркова називає такий процес «неоевропоцентризмом» і визначає його як охоронний механізм для культурних традицій Європи. На її думку, неоевропоцентризм може скласти протиположність експансії американської політичної прагматики, її суто виробничо-споживчим регулюванням між та внутрішньодержавних відносин у світовому просторі [10]. «Проблема неоевропоцентризму» народжена спостереженням процесів, які відбуваються у масовій свідомості та які зберігають європейські цивілізаційні орієнтири в сукупних культурних установах і надбаннях. Художня самодостатність творчості, яка народжена європейською свідомістю, може бути збережена як культурне надбання тільки в умовах європейської зорієнтованої культури.

Актуальність пропонованого дослідження обумовлена відсутністю на даний момент праць, присвячених прояву раціонального та ірраціонального в творах сучасних українських композиторів. Мета даної роботи – представити одну із рис неоевропоцентризму – раціональне та ірраціональне начало як характерну особливість європейської культурної традиції, крізь призму аполлонічного та діонісійського. Мета дослідження зумовила такі завдання: з'ясувати теоретичні аспекти раціонального та ірраціонального (аполлонічного та діонісійського) начал як характерних особливостей європейської культурної традиції; проаналізувати специфіку їх втілення в творчості сучасних українських композиторів.

Проблемам еволюції європейської культури, пов'язаних з наростаючою тенденцією раціоналізму, присвячені роботи музикознавців Т.Адорно, Ц.Когоутек, О.Соколова, С.Павлишин, В.Холопової. Аполлонічне й діонісійське начало вивчається в роботах В.Вересаєва, В.Іванова, Ф.Ніцше, А.Лосева, С.Гроф, О.Шпенглера, Ж.Пименової як поняття, що позначають протилежні за характером начала буття й культури, введені Ф.Шеллінгом для визначення двох сил, які концентруються в глибинах свідомості людини.

Виділення аполлонічного й діонісійського як двох джерел грецької античності належить Ф.Ніцше, який враховував їх джерелом європейської культури. Його робота «Народження трагедії з духу музики» присвячена доказу дихотомії античної культури. Цю дихотомію персоніфікують у язичеському пантеоні два зведених брати Аполлон і Діоніс, сини Зевса. Аполлон являв собою дві стихії античного миру – згубну й творчу. У Ніцше акцентується на творчій стихії. Для нього аполлонічне – розмірне, упорядковане, гармонійне, раціональне, втілення пластики світла й сонячних сил. Для Ф.Ніцше Аполлон – втілення духу Елади, грецької класики, на противагу діонісійським плинам в елінізмі. Ніцше вбачав ідеал у рівновазі аполлонічного й діонісійського. Діонісійське розуміння життя розширює спосіб пізнання істини буття, затверджує рівноправність аполлонічного в культурі. Діонісійський елемент мистецтва виступає як оргіастичний, тілесний, почуттєвий, спонтанний. Діонісійське – повна протилежність аполлонічному, а саме – це хаотичне, стихійне, неприборкане, жагуче, ірраціональне, нічне божевілья вакхічного бога екстазу, що відповідає уявленням про образ Діоніса як бога плодоносних земних сил, рослинності, виноградарства й виноробства, веселощі, сп'яніння, буйства стихійної енергії. Діонісійське начало асоціюється із блаженним захватом сп'яніння, весняним пробудженням природних сил. О.Шпенглер порівнював з діонісійським началом фаустівську (новоєвропейську) культуру, для якої характерним було захоплення наукою, домінування індивідуалізму. Європейську культуру О.Шпенглер визначив як аполлонічну культуру, яка трактується як грекоримська (антична) культура. Він не протиставив аполлонічне й діонісійське одне одному.

У роботах Платона, Птоломея, Ньютона установка на пріоритет розуму виразилася в обґрунтуванні багатьох проблем в геометрії, астрономії. Сократ і Платон поставили за основу логічно визначити поняття, які підлягають теоретичному осмисленню: «Час історії пробив, і наступила епоха змісту, свідомості, розуму» [5]. За Арістотелем, гармонія є відношенням величин, яка виражається в «пропорції і зв'язку», тобто існує математична норма цього зв'язку. У середньовічній Європі таку думку підтримував Р.Декарт. Основну роль знання, ідеї прогресу, розуміння людини як «*tabula rasa*» («чистої дошки»), на яку можна записати все розумне, усвідомлювали просвітники. У новоєвропейській історії традиція раціоналізму забезпечувалася не тільки розвитком фізико-математичного знання, але й спробами перевести соціальні ідеї з утопічного на науково-прогнозований рівень (Б.Спіноза, Г.Лейбниц, І.Кант). Абстрактно-раціоналістичне уявлення про людину й світову історію було характерним для вчення Г.Гегеля.

Аполлонічне або раціональне визнає пріоритет розуму людини як у пізнанні, так і в діяльності. Ірраціоналізм, навпаки, звернення до інтуїції, споглядання, співчуття. У тій чи іншій мірі представниками ірраціоналізму були, Ф.Шопенгауер, Ф.Шеллінг, Ф.Ніцше, О.Шпенглер, А.Бергсон, С.К'єркегор, Ф.Якобі та ін.

Крім філософів, проблема раціонального та ірраціонального простежується в роботах музикознавців, культурологів. Т.Адорно назвав всю історію європейської музики процесом прогресуючої раціоналізації. У В.Холопової «європейською регіональною метаідеєю» є ідея про довершеність «Світобудови і гармонії Всесвіту», яка в музиці виражена найбільш послідовно і довговічно і «була живильним середовищем для філософських, естетичних і композиційних концепцій до Нового часу (включно)» [11, 27].

З лідерством раціонального та інтуїтивного, аполлонічного та діонісійського О.Соколов пов'язав «ритм» історії культури в ХХ столітті [8]. Серед основних векторів в музичній панорамі ХХ століття автор виділив структуралізм. «Структуралізм у музичному мистецтві ХХ століття можна розглядати як апогей одного з важливих «векторів» європейської культури – *ratio*» [8, 12]. С.Павлишин у своїй роботі «Музика ХХ століття», розглядаючи структурну організацію твору, доводить, що структура впливає на зміст, або стає змістом [6, 212] і далі, характеризуючи процес розвитку музики

XX століття, акцентує на тому, що «техніка – це зовнішнє виявлення тих глибоких катаклізмів і подій, які відбуваються у надрах мистецтва, що відповідно відображає суспільний процес» [6, 26].

В.Холопова, аналізуючи тенденції музичної культури цього ж періоду, робить висновки про структурну одиницю, в якості якої виступає драматургія. Вона є «головним організуючим фактором творів – у стилях, що спираються не на мелодійний тематизм, а на соноріку, фактуру, «параметр експресії», які зберегли мислення контрастними протилежностями» [9, 453].

Дослідниця розглядає принцип упорядкованості в західному мистецтві і пов'язує його з раціоналізмом, декларативністю, ставкою на технічну майстерність. У кожній національній школі знаходить тільки їй притаманні риси: у німецькій школі – впорядкованість гармонічної функціональності І.Баха, винахід додекафонної системи А.Шенберга; у французькому мистецтві – ясність і краса клавірних рондо Куперена, Рамо, Дакена, «написаних у XVII – XVIII ст. за однією класичною моделлю і композиційно розкреслених ясно і чітко, як Версальський сад»; в італійській музиці – ритмічна симетрія й заокругленість музичного руху схожа з італійською архітектурою. Крім того, автор зазначає, що «Раціоналізм – одне із продовжень відзначеної впорядкованості в західній культурі. Проявляється він в прагненні все в мистецтві об'явити логічним поясненням, теорією, словом. Для Заходу традиційні художні декларації, маніфести, оголошення творчих програм для виникаючих течій, шкіл» [11, 52-53].

Раціональне начало в музиці XX століття можна розглядати з точки зору технік композиції – додекафонії, серії. А.Жарков у своїй статті аналізує «деякі інтегративні тенденції в мистецтві напередодні XXI століття і парадигматичний характер технік композиції», в яких можна чітко виділити раціоналістичне та ірраціональне начало, характерне для сучасної музичної культури. На думку автора, парадигми сучасної музики, з одного боку, виявляють певну технократизацію музичної мови і композиції, звернення до математики, використання різних математичних структур і т.п., а з іншого, «Девізом століття» автор визначає «У пошуках нового звуку і тембру» [4, 105], «самодостатність звуку, sound for sound стає одним із стрижнів нової парадигми музичного мислення. Поява нових і розвиток сталих технік композиції змінюють загальну парадигму. Електронна музика, де динамічний спектр одного звуку стає формотворчим фактором, серіалізм, мінімалізм, інструментальний театр, обертонова техніка, техніка груп тощо трансформують парадигму, що, в свою чергу, по-новому впливає на всі елементи» [4, 106].

Найбільш яскраво і точно виділила риси раціонального начала в музиці при аналізі творчості Д.Кейджа дослідниця М.Переверзева, а саме, зміни в галузі техніки, форми і звука; розвиток ідей, заснованих на числових рядах і пропорціях (арифметичний ряд з рівністю різностей, геометричний ряд з рівністю відношень, гармонічний ряд, ряди золотого перетину, Фібоначі, Люка, серіальні або вільні); тенденції оперування часовими структурами; принцип організуючих чисел; структуроутворююча роль просторового фактора [7].

Що більше раціональне начало проникає в усі сфери діяльності людини, зокрема в музичне мистецтво, то частіше в митців виникає прагнення до протилежності, а саме, до пошуків «нових музичних красок», «нетрадиційного звучання». Якщо раціональне є стабільним елементом в музичному творі, то ірраціональне начало відрізняється мобільністю. Стабільне (аполлонічне) більш притаманно структурі твору, техніці композиції, мобільне (діонісійське) – частіше відбивається у відношенні до звуку, в виконавській практиці.

Методи музичної композиції – алеаторика, сонористика виникли як реакція на музичні напрямки XX століття, пронизані тотальною організацією музичного процесу за допомогою серійної (серіальної) техніки й структуралізму. Ці виконавські акустичні та імпровізаційні принципи не є новими, вони «виводять свій родовід від візантійських і середньовічних ладів пізнього романтизму; сонористика і алеаторика – від бароко» [6, 48]. Але саме в XX ст. «інтенсивний розвиток параметра звуку привів до виникнення соноріки – музики тембрів, де темброві ефекти стали основою музичної композиції» [9, 448]. В кінці XX століття «сонорика прийшла до багатоплановості прийомів і звукових складників» [9, 461]. Відокремлює музику тембрів і алеаторіку Ц.Когоутек і зауважує, що розвиток теми в музиці тембрів відбувається за допомогою заміни розвитком звуку. «Звук – це своєрідний будівельний матеріал, що здобуває зміст і здатність впливати лише при взаємодії з іншими звуками» [2, 210-211]. Алеаторика в музиці – напрямок музичного мистецтва, твори якого засновані на принципі випадковості, на філософському уявленні, що все в житті – випадковість. Алеаторика звільнює митця від «корсету безжалісних структур», від «інтервалів серійної техніки» [1, 129], тобто є рисою стихійного, діонісійського в музиці.

Характеризуючи другу половину XX століття, С.Павлишин звертає увагу на те, що ера «нового віку», вимога «нової простоти», «нової лірики» тощо зовнішньо збагатилася відкриттям нових звучань в електроакустичних лабораторіях. Крім того, «сухий структуралізм переходить у протилежність – полістилістику, що охоплює музичні ремінісценції від середньовіччя до сучасності. Мінімалізм і репети-

тивність – повторювання, вдовблювання мінімальних звукових ланок на відміну від неповторюванності у серіальній техніці...» [6, 226-227]. Використання авторами, з одного боку, технік додекафонії, серійної, з іншого, синтетичних жанрів, вільності й непередбаченості у виконанні «performances», підтверджує думку Ф.Ніцше про дихотомію аполлонічного та діонісійського начала, яке є ідеалом у мистецтві.

Яскравий приклад поєднання аполлонічного та діонісійського начала можна виділити при дослідженні ситуації розділення музичної культури на безліч субкультур, характерних ХХ століттю. В.Холопова виділяє множинність її «розгерметизації», коли елементи театру, ритуального дійства прийшли в концертну залу, слухачі стали виконавцями, традиційні інструменти почали доповнюватися технічними засобами (магнітною плівкою, динаміками). У межах одного твору співіснують математично розрахований конструктивізм та інтуїтивізм; складна мова авангардизму змінилася мінімалізмом, електронна музика стала невід'ємною частиною творчості композиторів [9, 445-446].

Українська культура кінця ХХ – початку ХХІ століття представляє музику в різночасових перетинах стилів, форм, технік. Вона є відображенням як світу порядку, раціональності, так і світу хаосу, розірваних зв'язків, ірраціонального ставлення до дійсності.

Проявами раціонального (аполлонічного) начала в творчості сучасних українських композиторів є використання технік композиції ХХ століття, зокрема, серійної техніки: В.Степурко «Симфонічні драми № 1, 2»; М.Шух «Пам'яті Д.Д.Шостаковича», концерт для 3-х скрипок; І.Кириліна «Цвіркун», камерний твір; К.Цепколенко Камерні симфонії № 1, 2. У Камерних симфоніях № 1, 2 К.Цепколенко, «Цвіркун» І.Кириліної створення музичної тканини (включаючи й її реалізацію), робота з різними елементами й параметрами музики підкоряються частковій випадковості, тобто алеаторичним прийомам, які є рисами ірраціонального начала в мистецтві.

Декларативність, ставка на технічну майстерність, певна технократизація музичної мови, з одного боку, імпровізаційність, непередбаченість розвитку, з іншого боку, знаходимо в композиції А.Загайкевич і художниці О.Плисюк «Пори року на Майдані». Весь твір побудований на показі подій, що відбуваються на Майдані в Києві. Відеоряд, пояснення з міста події в різні соціальні та політичні моменти, різноманітний шумовий супровід, голос диктора становлять основу твору, його структуру. Вона одночасно є і змістом, і драматургією. Яскраве поєднання аполлонічного (структури, використання сучасних технічних засобів) та діонісійського (сонористика, монтаж контрастних звукобарвистих шарів, спонтанність розгортання подій).

Подвійність аполлонічного й діонісійського начал необхідні для створення художнього образу. Діонісійське в творах В.Степурка «Супраментальний сон», «Притча со-Творіння» – в символічному вираженні сутності природи через доконаний, танцювально-джазовий ритм, який поступово захопив і вокальну музику. Міра (аполлонічне начало) в розвитку музики необхідна для збереження краси, гармонії, що досягається автором через використання класичної форми. Для створення сонорів, сонороподібних звучностей композитор увів як звичайні, так і новаторські прийоми в традиційному хоровому виконанні (кластери – акорди, утворені секундами; нашарування декількох гармоній), так і електронні звуки, немусичні шуми тощо.

Сучасні досягнення науки і техніки суттєво впливають на композиторську творчість. Музичне програмування (раціональне, аполлонічне) є основою електроакустичних творів з включенням магнітної плівки, комп'ютера, мікрофонів: Шарунаса Накаса і А.Загайкевич «Zigurat II»; К.Цепколенко «Саморефлексія №1, 2»; А.Загайкевич «І поволі кружляючи я увійду в небесний став...», «Тікати, дихати, мовчати»; Ю.Гомельської «Флейтові верс-інверсії»; І.Тараненка «Іст Коукер»; Л.Юріної «Toros Urañios»; Електронна музика до п'єси С.Беккета «Quad», «Смішна смерть».

Одним із виконавців композиції І.Небесного «Останній обряд старого ворожбита» став звукоінженер. Основною метою електроніки в цьому творі стала маніпуляція вокальних звуків за допомогою процесора. Містичну заклиальність, символічність кодів автор створив «штучно-електронними» засобами.

Діоніс із давньогрецької міфології ототожнювався з римським божеством – Вакхом, на честь якого відбувалися оргії – вакханалії. У сучасному суспільстві створення супергігантських фестивалів, які складаються з музики, театру, перформансу та візуального мистецтва стали актуальними на різних рівнях, серед найкращих зразків К.Цепколенко «Соло-Солісімо», «Соло-Моменто», «Дуель-Дует», «Ігри в карти»; В.Мужчиль «Подолання» та ін.

Міжнародний проект електроакустичної, експериментальної електронної музики та медіарту «EM-VIZIA, 2008» став одним із фестивалів-гігантів з творчими виставами А.Загайкевич, М.Абакумова «В одно утро они пришли...», А.Комлікової «Зимові візерунки», М.Коломійця «Стиснене світло», А.Архангородської «E!@gia», А.Кириченка «Фольклор та електроніка», З.Алмаші – А.Загайкевич «Віолончель та електроніка» та ін. Кожна композиція – самостійний твір з яскраво вираженою індивідуальністю автора, який своєрідно передає пульс свого часу. Але не можна не помітити,

що всі вони разом складають величезне дійство, яке можна назвати дуже просто – «сучасне життя»: агресивне, динамічне, холодне, містичне, раціональне та ірраціональне, аполлонічне та діонісійське.

Отже, зазначимо, що стрімке удосконалення технічних засобів, введення їх у музичну творчість, використання різних технік композиції, структурування різного музичного та немусичного матеріалу складають раціональне зерно сучасної музичної культури. Динамізм та активність техніко-технологічного перетворення світу, інноваційність та науковість стають невід'ємною частиною сучасної творчості. Але прагнення митців до своєї людської сутності виявляють протиставлення всьому штучно створеному. Як завжди, в усі віки, існують дві тенденції культури – раціональна та ірраціональна, аполлонічна та діонісійська.

Сучасна українська музична культура є віддзеркаленням культурно-мистецьких процесів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Її дослідження, зокрема, творчості композиторів України, складає перспективний напрямок наступних музикознавчих пошуків у культурологічних та мистецтвознавчих аспектах.

Література

1. Борев Ю. Художественные направления в искусстве ХХ века. – К.: Мистецтво, 1986. – 134 с.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. М.: Музыка, 1976. – 368 с.
3. Культурология. Краткий тематический словарь. – Ростов /н /Д: «Феникс», 2001. – 192 с.
4. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне ХХІ века // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Вип. 7 – К., 2000. – С. 101 - 108.
5. Лосев А. Історія античної естетики: В 6-ти т. - Т. 2: «Софісти».
6. Павлишин С.С. Музыка двадцатого століття: Навч. посібник. – Львів: БаК, 2005. – 232 с.
7. Переверзева М.В. Числовые пьесы Джона Кейджа. Музыковедение. 2005. № 4 – С. 11 – 20.
8. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию ХХ века: учеб. пособие. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
9. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань», 2006. – 496 с.
10. Холопова В., Канаріс Л., Маркова О., Таранець С. Неоевропоцентризм: музична культура на межі тисячоліть: У 2 кн.: Монографія. – Одеса: Астропринт, 2006. – Кн.. 1. – 164 с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб., 2000. – 320 с.

УДК 78. 071

Володимир Ілліч Іонов
здобувач Державної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ЦІНІСНО-СМИСЛОВИЙ ЗМІСТ ТА ОСОБИСТІСНО-ТВОРЧА СПРЯМОВАНІСТЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ІСТОРІОГРАФІЇ: ДІАЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

У статті висвітлюються актуальні філософсько-культурологічні проблеми співвідношення творчої особистості та індивідуальності, аналізується залежність ціннісно-сміслового змісту та творча спрямованість сучасної української музичної історіографії. Розглядається особистість як феномен національної культури, а також шляхи її тенденції розвитку сучасної української музичної історіографії.

Ключові слова: національна культура, творча особистість, сучасна українська музична історіографія, феномен культури, гуманітарна методологія, культурологічна свідомість, музична культурологія.

In the work reflection the actual of philosophical and culturalical of the problem's for the correlation the personality and the individuality, analyse the dependence of the social-cultural and the spiritual quality of the personality from the type of social the community, to which the her belong to. In this article scrutinare ways and tendencies person develop in different circumstances cultural-history epochs.

Key words: National cultural, creative personality, individuality, modern cultural musical historiographical, fenomen cultural, Nation create, cultural create, music culturalogos.

Аналіз сучасних умов розвитку української музичної історіографії дозволяє визначити зростання ролі філософсько-культурологічної методології у сфері гуманітарних наук і, водночас, предметно-галузевої диференціації культурологічного знання, що приводить до формування *музичної культури*

логії. Нині характерним стає вихід на перший план культурологічних узагальнень історичних питань, а також значне підсилення історичної науки у процесі розбудови національної української культури. У зв'язку із зростанням уваги до освітніх процесів в Україні та висунення музичної освіти на одне з перших місць серед актуальних культурологічних питань висувається питання про наближення наукових та навчально-освітніх гуманітарних дисциплін, проникнення наукових критеріїв, дослідної спрямованості у діяльність навчальних закладів, з одного боку, та посилення прикладної практичної значущості наукових досліджень, з іншого.

В сучасних умовах саморефлексія наукової культурологічної свідомості, що веде до спеціального предметного виділення та вивчення музикознавчої діяльності у якості одного з контекстів культури. Характерною є увага до національного стилю як загальнокультурного феномена та до його антиномічних складових, зростання важливості музичних шляхів розвитку національного стилю, зокрема, зростання пріоритету духовно-релігійної музичної практики, зверненої до неї вторинної композиторської творчості як генетичних національно-стильових ознак та структурно-смыслових елементів національно-духовної традиції. Актуальним залишається пошук гуманітарних дисциплін-медіаторів, тобто методично аргументованих інтегративно дисциплінарних галузей гуманітарного знання, а також необхідність визначення засадничих рис гуманітарної методології та пріоритетності предметних виборів в даній галузі гуманітарного знання. Саме ці аспекти висвітлюються у даній статті. Крім того, до *головних завдань* автор ставить критерій *визначення науковості* як властивості сучасної української музичної історіографії, тому дозволяє характеризувати її як предметну аргументованість, категоріально-понятійну витриманість історіографічного знання, наявність в ньому власної методологічної бази, системний характер історіографічного розгляду тощо. Також важливим питанням є виявлення проблемно-понятійної стратифікації сучасної української музичної історіографії та розробка категорій жанру-стилю як базового аналітичного інструменту української історіографії. Окремі аспекти зазначеного питання, а також проблеми змістовно-структурного аналізу національної культури висвітлено у працях В.Бітаєва, О.Берегової, Л.Березовчук, Л.Виготського, Н.Горюхіної, Н.Герасимової-Персидської, М.Гордійчука, Л.Горенко, Л.Гнатюк, Т.Гусарчук, І.Драч, Т.Дубровного, О.Д'ячкової, О.Зінкевич, В.Реді, М.Степаненка, С.Уланової, Ю.Чекана, О.Шевчук, В.Шульгіної та багатьох інших.

Перш за все, аналіз особистісно-творчої спрямованості сучасної української музичної історіографії є важливим у розумінні процесу та механізмів зародження, формування й розвитку особистості у зв'язку зі зміною конкретних культурно-історичних форм існування людства. Бачення та усвідомлення закономірностей цього процесу створює методологічні підґрунтя для прогнозування напрямів, шляхів та особливостей розвитку людини як особистості в сучасних та майбутніх культурно-історичних умовах. У поясненні особистості, як культурно-історичного феномена, використовуємо діалог двох відомих вчених: культуролога Л.М.Баткіна та соціального історика А.Я.Гуревича стосовно підходів до розгляду історичного процесу розвитку особистості, який знайшов висвітлення у збірнику «Одиссей. Человек в истории. 1990» [1, 234; 1, 456]. З одного боку [Л.М.Баткін] бачимо культурологічний підхід у вивченні особистості, з іншого [А.Я.Гуревич] – соціально-історичний. Л.Баткін переконаний, що «історик культури отримує успіх по мірі того, як йому вдається виявити та обґрунтувати зміни, що ведуть до суттєвої перебудови людської особистості». *Культура* – це царство особливого. А не загального. Якщо нас цікавить сама культура (а не система функціонування суспільства) [1, 74]. А.Гуревич протиставляє такій позиції культуролога свою позицію соціального історика і стверджує, що саме шляхом конкретно-історичного, соціологічного «проникнення в картину світу та її посильної реконструкції я дізнаюся про ті загальні *можливості*, котрі дана культура представляла для розвитку особистості, про ті *культурні форми*, в котрих особистість мала бути вилитою» [1, 86]. На наш погляд, продуктивнішою є думка А.Гуревича, котрий пропонує оптимальніший, конструктивний шлях – «синтез», тобто поєднання зусиль поміж культурологією та історичною соціологією у розгляді особистості [1, 88]. Відповідно до цього зробимо спробу розгляду особистісно-творчої спрямованості саме як культурно-історичного феномена.

Історіографічні тенденції музикознавства, відбиваючи своєрідність сучасної культурології, виявляються у становленні авторизованих галузей науки про музику, цікавих і важливих здатністю конкретного дослідника створювати оригінальну теорію і виражати в ній свій *особистісний* – не лише професійний, але і життєвий досвід. В останні десятиліття культурологія завойовує право розвиватися в контексті суб'єктивних поглядів, суджень, пристрастей, способів організації думки і мови. Можливо, тому найбільший резонанс, як для культурології, так і для інших гуманітарних дисциплін (насамперед, мистецтвознавства, естетики, музичної історіографії) набувають ті роботи, які звернені до особистості як до «автора культури» [6, 156–159]. Тож чи здатний гуманітарій до опанування цінніс-

но-смісловим змістом культури та якою мірою музика причетна до його втілення? Яка залежність існує між ціннісно-смісловими інтенціями культури та феноменом естетичного? Чи можна вважати естетичне відношення універсальним проявом людяності, що так або інакше присутній у всіх формах людської життєдіяльності, але особливого значення набуває в процесі художньої творчості? Ці та деякі інші питання обумовлюють наступну низку роздумів як спробу визначити актуальні до сьогодні погляди на **цілісно-смісловий зміст** як на складову *сучасної української музичної історіографії*.

Так, у центрі уваги митців й науковців, що прагнуть до досягнення **ціннісно-сміслового потенціалу культури**, опиняється людина як суб'єкт діалогу з навколишнім, діалогу, активність якого примушує предметні реалії оточуючого світу займати позиції адресату чи адресанту – залежно від обраного людиною типу діалогу. Мистецтву надається особливе право, але й особлива відповідальність, відтворення, скоріше, навіть створення – виявлення у відчутній формі – такого діалогу [3, 234, 455–459]. Тому й постає у якості провідної в мистецтвознавстві широкого профілю проблема поетики – художньо-естетичного моделювання дійсності з надією дійти до пізнання та розуміння. Тому будь-який естетичний феномен, взятий як художній, може і повинен розглядатися як феномен поетики, тобто в широкому сенсі художньої дії, як результат прояву певного художнього методу зі всіма супроводжувальними принципами. Саме це має на увазі М.Бахтін, коли пише: «Поняття естетичного не можна видобути з художнього твору інтуїтивним або емпіричним шляхом. Воно буде наївним, суб'єктивним та нестійким. Для впевненого і точного самовизначення йому необхідні взаємовизначення з іншими галузями у єдності людської культури» [4, 234; 5, 29].

Під **ціннісно-смісловим тезаурусом культури**, що виражається засобами музичної творчості і піддається *історіографічному відтворенню* та систематичному вивченню, можна розуміти таке. Передусім, це – образно-смісловий зміст конкретного музичного твору; певна естетична ідея як вираження естетичної позиції автора та його особистих настанов. При цьому необхідно враховувати поєднання, розташування образів-сміслів, яке відповідає послідовності задуму автора і дозволяє говорити про музичну драматургію, незалежно від того, наскільки музичний зміст звертається до якогось предметно-дієвого ряду або унікає схожості з ним.

Отже, проблема особисто-творчої спрямованості *сучасної української музичної історіографії* розкривається як проблема вивчення **людської індивідуальності**, в тому числі, *мистецької індивідуальності*. Цей аспект набуває у такій якості естетичного та психологічного резонансу. Тому це питання завжди несе небезпеку розчинення у широкій галузі гуманітарного знання як сукупності підходів, питань та суперечностей. Тому дуже важливим здається те, що професор І.Драч ставить цій проблемі свої питання, знаходить свої власні, обґрунтовані музикознавчим досвідом, підходи, викриває ті протиріччя, що можуть стати перешкодою до оригінальної концептуалізації композиторської індивідуальності на прикладі творчості відомого українського композитора В.С.Губаренка [11, 198–200; 12, 100–102]. Спеціально зупинимось на понятті концептуалізації. Його ми сприймаємо як знак переваги концепційного підходу, що сьогодні стає все більш помітним у мистецтвознавчих та культурологічних працях, відповідаючи зростанню певних тенденцій.

Надзвичайно важливим є те, що у межах **концепційного підходу** І.Драч пропонує не тільки множинність аспектів актуалізації композиторської індивідуальності, а й виявляє складний зміст, смислово багаторівневість кожного з таких аспектів, що провокує до художньо-образного музичного відбиття, упорядкування таким, показовим для мистецького ставлення до життя, чином. У цьому сенсі особливо виокремлюються ті спектри дослідження, котрі дозволяють засвідчувати глибинні процеси формування музично-творчого задуму та його відтворення у композиційно-драматургічному значенні. Така суб'єктивна зацікавленість до предмету вивчення є необхідною рисою гуманітарного дослідження; це його методична властивість, що сприяє успішній концептуалізації композиторської творчості як сучасного нам, близького до нас феномена. По-друге, дослідження І.Драч дозволяє зрозуміти, чому проблема індивідуальності стає однією з провідних в царині гуманітарних та культурологічних наук, навіть претендує на значення фундаментальної методологічної в системі сучасного знання. Так, поєднуючи історико-культурознавчу широту підходу до вивчення творчих засад митця з увагою до індивідуально-біографічних подробиць становлення його особистості, І.Драч надає нових критеріїв вивчення творчої спадщини В.С.Губаренка, визначення ключових моментів стильового мислення та стилістичного вибору композитора, взагалі веде до суттєво оновленого висвітлення постаті українського композитора. Крім того, розроблений автором підхід до творчості В.С.Губаренка утворює таку теоретичну констеляцію, до якої можна залучити вивчення стильового прямування української композиторської школи як цілісного творчого феномена, починаючи з другої половини ХХ століття і дотепер [11, 123–125]. Таким чином у дослідженні на матеріалі творчості В.С.Губаренка представлено теоретичну модель стилетворчого процесу в українській композиторській творчості, що здатна набувати значення **самостійної наукової музикознавчої парадигми**.

Проблемно-тематична узагальненість праць ряду українських дослідників зумовлюються тим, що феномен музичної культури стає спеціальним предметом наукової музикознавчої уваги як *художньо-естетична єдність типових жанрових структур та оригінальних композиторських задумів*. Водночас автори створюють певну антологію персоналій, причетних до становлення музичного мистецтва та музичної освіти в Україні, справедливо виводячи на перше місце за художньою значущістю дійсно непересічну творчу особистість [9, 27-29; 10, 35-41]. Таким чином діяльність останньої у сукупності її зовнішніх структурно-функціональних та внутрішніх особистісно-психологічних ознак отримує такий широкий дослідний контекст, яким є історія та теорія музики – і цей контекст висвітлений у більшості робіт настійливо і з достатньою повнотою [11, 78-79]. Цьому значною мірою сприяє аналіз музикознавчих досліджень, дотичних до явища музичної історії та історії культури, тобто сфери, що стає свого роду теоретичним трампліном для історіографічної концепції.

На сьогодні, внаслідок суттєвого інформаційного накопичення, створення історії наукової думки стає одним з важливих завдань. Рішення цього завдання можна розглядати як умову просування концепційних засад історіографічного дослідження від методико-теоретичних передумов розкриття проблемного змісту музичної культури як, насамперед, явища виконавської природи, до наукового осмислення професійних композиторських інтересів, до визначених жанрових прямують. Такий хід історіографічної роботи слід оцінювати як чинник її теоретичної значущості. Водночас він надає можливість реалізувати й власне історичні інтенції запропонованого підходу, збагачуючи, підсилюючи інтегративні прагнення історіографії.

Звертання до творчих індивідуальностей, саме до постатей композиторів – майстрів музики – дозволяє дослідникам створювати ряд яскравих музичних портретів, *розвиваючи монографічний напрям музичної історіографії* та підкреслюючи значення особистісно-творчої спрямованості сучасної музичної культури.

Так, музична українська культура на межі ХХ–ХХІ ст. характеризується множинністю жанрових та стильових проявів, тенденцією національного самовизначення, значною активізацією соціопсихологічних процесів, тобто підвищенням рівня соціокультурної рефлексії. Ідея множинного змісту сучасної української музичної культури, що акумулює сутність історичних процесів даного періоду, зумовила явище музично-культурологічної рефлексії, спрямованої на форми та засоби пізнання й ціннісного узагальнення досвіду музичної творчості. Звідси ускладненість тих діалогічних процесів в річищі музичної культури, які виявляють та опредметнюють її глибинні смисли, справжню сутність, історичне призначення. Зазначимо, що музика, як форма художньо-естетичного діалогу, віддзеркалює та перетворює у специфічній знаково-мовній системі семантичні доміанти культури в єдності їх соціально-узагальнених та особистісних сторін [7, 205; 8, 84-89]. В свою чергу, музикознавство та музична культурологія як форми науково-дослідницького та творчо-смыслового діалогу відтворюють музичну семантику в її широкому духовно-стильовому призначенні та конкретному жанрово-композиційному втіленні. При цьому, музична історіографія спрямована на культурологію або історіологію в галузі музики і є адекватною формою методичного та дискурсивного діалогу, вивчає провідні риси музикознавчо-культурологічної форми усвідомлення музично-ціннісних досягнень культури. Таким чином виявляється й той факт в побутуванні сучасної культури, що музичне мистецтво, провідні види музичної творчості, визнані музичні акції виступають *центром національних культурних інтересів*, концентрують та підсилюють їх. Це і є справжнім виявом самосвідомості нації та національно-історичних пріоритетів в свідомості окремої людини.

Оскільки усі складові сучасної української музичної культури виявляють *діалогічну природу*, то, по-перше, важливим завданням стає визначення конкретних «учасників» цього історично-логічного діалогу, якими постають окремі персоналії митців та науковців, а також – предметно-ціннісний вибір в мистецькій та науковій діяльності й власний змістовно-формотворний вибір музики; по-друге, у зв'язку з останнім особливу увагу привертає явище музичного та музикознавчого текстів (як різновидів музично-культуротворчих текстів), тому що в них безпосередньо здійснюються прийоми цитації, структурно-смыслового резонансу, поняттєвих алузій. Обидва вони тяжіють до формування культурних символів, семантичних моделей, духовної традиції.

Виявлення *проблемно-понятійної стратифікації сучасної української музичної історіографії* призводить до визначення у якості провідних наступних понятійно-дискурсивних рівнів, до яких належать: *культурна комунікація* – спілкування (розуміючого діалогу) у єдності з явищами інформаційного простору культури та часу як ентропійного і, водночас, негентропійного чинника культури; *художня комунікація*, що передбачає коло споріднених понять знаку, символу, тексту, мови, повідомлення, контексту, інтертексту, інтерпретації; *семантика культури та музична семантика*, що кореспондують одна до іншої та розвиваються шляхами акультурації (трансплантації) та інкультурації [7, 238].

Необхідно підкреслити, що розробка категорій жанру-стилю як опорного аналітичного інструмента сучасної української музичної історіографії дозволяє знаходити їх головне застосування: при вивченні музичної форми як сфери безпосереднього поєднання жанру і стилетворчих факторів; при інтегративному підході до музичної поетики, що виявляє взаємозумовленість її технологічного та ціннісно-смыслового рівнів; при розкритті процесів канонізації та інновації музичного висловлення (тексту); при визначенні шляхів та засобів символізації музичного змісту; при обговоренні континуальних та дискретних властивостей музичного матеріалу, звукової дійсності музики та письмових форм її відображення.

Отже, визначаючи *чинники процесу формування сучасної української музичної історіографії*, необхідно зазначити, що це, перш за все: зміцнення діяльнісних засад, поглиблена професіоналізація музиканта-культуролога, який звертається до проблеми розвитку професійної музичної культури, в тому числі – активізація соціологічного та психологічного напрямів у музичній культурології. До цього долучається розвиток фактології та джерелознавства як об'єктивного матеріалу історіографії, виділення феномена «живої історії» – усного музичного знання культури, плину її музичного життя, знайдення можливості безпосереднього дотику дослідника-історіографа до культурних першоджерел, пошук, визначення таких першоджерел. За цих умов важливим є нове розуміння особистості у зв'язку з проблемою самоактуалізації людини, тобто креативного зміцнення людської індивідуальності. Але головним висновком є визнання провідної властивості *історіографічного знання* як науково-дослідної роботи, форм її прояву та соціального функціонування, визнаних в Україні, таких, як дисертації, автореферати дисертацій, наукові монографії, фахові збірки наукових статей, матеріали та програми наукових конференцій за даним напрямом, спеціальністю, науково-методичні збірки.

Передусім, аналіз науково-дослідних текстів як базового музично-історіографічного матеріалу дає достатні передумови для виявлення системної концепційної єдності сучасної української музичної історіографії – звідси, її структурних та якісних показників. Серед таких передумов виокремлюються формувальні та прогностичні призначення сучасної української музичної історіографії, її усвідомлюваний щодо стану культури характер; залежність розвитку музичної історіографії від наявного (та накопиченого) знання, від досвіду придбання цього знання, також від предмета та методів пізнання; розгорнення музичної історіографії як певного пізнавально-оцінного процесу, водночас, її значення як суми знань, як структурованих та виражених результатів пізнання та розуміння пізнаного; глибинність сучасної української музичної історіографії, що виражається в прагненні до виявлення закономірностей культурно-історичного процесу, взаємодіє з факторами цілісності музично-історіографічного знання, тобто з пов'язаністю проміж собою усіх його предметно-тематичних та проблемно-понятійних сфер, у тому числі, з факторами дискурсивної цілісності, тобто зі здатністю музичної історіографії віднаходити власну мову; авторизованість, особистісна зумовленість дискурсивних пошуків, психологізація як наслідок і самого дослідження музично-культурного предмета, і визначення в якості головного інструменту дослідження свідомості науковця.

Все вищевикладене дозволяє визнавати складну системну побудову, ієрархічність сучасної української музичної історіографії та пропонувати її схематичне відображення у вигляді співвіднесення засадничих рис, комунікативних функцій, властивостей, чинників, предметних якостей, форм вираження. Так, говорячи про становлення та розвиток сучасної української музичної історіографії, необхідно зосереджували увагу на тих онтологічних підставах, які надають можливості об'єктивізувати оцінюваний підхід до даного феномена шляхом виявлення координації його генези з логічними механізмами самоорганізації *української національної культури як цілісної системи*, частиною якої є, безумовно, і культурно-історичний процес. Застосовуючи ці механізми до ретроспективного культурологічного аналізу (від витоків до новітніх часів), обов'язково необхідно простежувати динаміку глобальних тенденцій зазначеного процесу, знання яких, на наш погляд, доцільно буде використати в ролі базових засновків при оцінці сучасного стану культурної цивілізації та її можливих перспектив.

Матеріали пропонованої публікації можуть бути використаними в процесі подальшої розробки проблем культурологічного аналізу музично-історичних процесів в умовах сучасної України, проблем глобального моделювання, логіки та методології прогнозування суспільного розвитку, а також для забезпечення нормативних та спеціалізованих курсів з філософії, історії української музичної культури, соціальної психології, культурології та сучасної української історіографії.

Література

1. Одиссей. Человек в истории. – М.: Наука, 1990. – 222 с.
2. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.

4. Бахтин М. Литературно-критические статьи / Сост. С.Г.Бочаров, В.В.Кожин. – М.: Изд-во худ. лит., 1986. – 543 с.
5. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества /Сост. С.Бочаров; Прим. С.Бочарова и С.Аверинцева. – 2-е изд. – М.: “Искусство”, 1986. – С. 9-191.
6. Берегова О. Сучасні комунікаційні технології в культурі України: Навчальний посібник. – К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. – 178 с.
7. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Наукове видання. – К.: НМАУ імені П. І.Чайковського, 2006. – 388 с.
8. Березовчук Л. Интерпретатор и аналитик (проблема когнитивного стиля в рефлексии о музыке // Стилиевые искания в музыке 70 – 80-х годов XX столетия: Сборник статей. – Ростов-на-Дону: РГК, 1994. – С. 71-90.
9. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К.: Музична Україна, 1998. – С.27-33.
10. Герасимова-Персидская Н. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. “Музична україністика в контексті світової культури”. – К., 1998. – Вип.28. – С. 32-47.
11. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. Монографія. – Суми, СДПУ імені А.С.Макаренка, 2002.– 228 с.
12. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки // Методологические проблемы музыковедения. – М.: Музыка, 1987. – С. 96-102.

СОЦІОЛОГІЯ

УДК 316.2

Ірина Аронівна Фур'єр
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри соціології
Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

КОНСТРУЮВАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ У ДИСКУРСІ

Стаття присвячена розгляду дискурс-аналізу як міждисциплінарної теорії та методології дослідження, яка набуває все більшого поширення у сучасній соціології. Аналізується процес формування цієї теорії та її теоретичні засади – структуралізм та постструктуралізм, символічний інтеракціонізм, соціальний конструктивізм. Дискурс-аналіз розглядається на матеріалі одного з підходів цієї теорії, «теорії дискурсу», де дискурс є засобом конструювання картини світу у процесі надання дискурсивних значень соціальній реальності.

Ключові слова: дискурс-аналіз, «теорія дискурсу», конструювання соціальної реальності, дискурсивні процеси.

Article is devoted discourse-analysis consideration as to the theory and methodology of research which gets the increasing distribution to modern sociology. Process of formation of this theory and its theoretical bases – structuralism and poststructuralism, symbolical interakcionizm, social constructivism is analyzed. The Discourse-analysis is considered on a material of one of approaches of this theory, «the discourse theory» where the discourse serves as means of designing of a picture of the world in the course of attributing discourse values of a social reality.

Key words: the discourse-analysis, «the discourse theory», designing of a social reality, discourse processes.

Дискурс-аналіз як міждисциплінарна теорія та методологія дослідження, що сьогодні набуває все більшого поширення у соціології, склалася як цілісний комплекс таких дисциплін: психологія, соціологія, етнографія, антропологія, культурологія, естетика, семіотика, психолінгвістика, соціолінгвістика, нейробіологія і теорія штучного інтелекту, герменевтика, кібернетика, математика, логіка, філософія.

Існує близько двадцяти основних підходів теорії дискурс-аналізу. Всі вони досить різні та часто кардинально відрізняються один від одного. Відомі такі основні підходи теорії дискурс-аналізу:

- теорія мовних актів (Дж. Остін, Дж.Р. Серль, Дж.М. Сейдок, П. Коул, Д. Вундерліх);
- логіко-прагматична теорія комунікації (Г.П.Грайс, Дж.Ліч, Дж. Газдар, С. Левінсон, П. Браун);
- конвєрсаційний аналіз (Г. Сакс, Е. Щєглов, Г. Джеферсон, Д. Цимерман, Дж. Аткинсон, Ч. Гудвін, Г. Хенне, Г. Ребок, К. Еліх, Й. Ребайн);
- лінгвістичний аналіз діалогу (М. Даскал, Ф. Хундснуршер, Е. Вайнгард, Г. Фріц, Л. Карлсон);
- лінгвістичний дискурс-аналіз (Бірінгемська школа: Дж. Сінклер, М. Култхард, Д. Брезіл, Д. Гібон);
- лінгвістика тексту (В. Дреслер, Р. де Богранд, Т. Ван Дейк, Е. Шмідт);
- критичний дискурс-аналіз (Н. Фейрклау, Р. Лаков, Р. Водак, Т. ван Дейк);
- соціолінгвістичний аналіз варіативності (У. Лабов, С.М. Ервін-Тріпп);
- інтерактивна соціолінгвістика (Дж. Гамперц, Е. Гофман);
- етнографія комунікації (Д. Хаймс, Дж. Гамперц, Дж. Філіпсен);
- моделі репрезентації дискурсу в теорії штучного інтелекту (Р. Шенк, Р. Абельсон);
- когнітивні і психолінгвістичні моделі обробки розуміння дискурсу (Т. ван Дейк, В. Кінч).

Деякі школи, що були передумовами формування дискурс-аналізу як міждисциплінарного наукового напрямку, розвиваються разом з ним та фактично перетворилися на його складові частини, деякі з'явилися нещодавно та ще знаходяться у процесі формування. Дискурс-аналіз як міждисциплінарна теорія та сфера знання синтезує в собі дослідження багатьох наук та напрямків. Теоретичними основами, на яких ґрунтується дискурс-аналіз, є структуралізм та постструктуралізм, символічний інтеракціонізм, соціальний конструктивізм та функціоналізм.

Символічний інтеракціонізм зароджується в кінці XIX – на початку XX ст. на основі прагматизму У. Джеймса, Д. Дьюї, Ч. Пірса, біхевіоризму та феноменології. Систематизували та створили інтеракціонізм як соціологічний підхід Д. Мід та Г. Блумер. Сьогодні цей підхід вивчає можливості

створення людиною особистих ситуативних версій суспільства, оскільки інтеракціонізм вважає, що такі версії конструюються дискурсивно у процесі соціальної взаємодії людини зі світом. За Д. Мідом, суб'єкт розглядається з точки зору комунікації як найсуттєвішого елемента соціального устрою.

Людина та її соціальний світ мають, як вважає соціальний конструктивізм, дискурсивно-соціальне походження, оскільки соціальні уявлення про реальність створюються комунікативно. В той час як лінгвістично скоординовані соціальні відносини стають історією та згодом упорядковуються, з'являються «офіційні» версії опису світу та власних «Я», тобто локальні дискурсивні онтології та соціальні санкції для їхнього підтримання [2, 66].

Л. Філіпс та М. Йоргенсен наводять основні засади соціального конструктивізму таким чином:

- знання про світ – не відображення зовнішньої реальності, а результат категоріальної мовної класифікації, отже – дискурсу;
- на отримання знання впливає історичний та культурний соціальний контекст, який є умовним та змінюється у часі, а дискурс та соціальний світ взаємозалежно створюють один одного;
- знання виникають – конструюються у процесі соціальної взаємодії;
- соціальна структура знання має соціальні наслідки [4, 20].

Дискурс-аналіз долає позитивістські обмеження щодо позиції суб'єкта як відстороненого спостерігача, який намагається віднайти та пізнати істину чи отримати «правильне» теоретичне знання. Так, позитивізм виходить із уявлення про соціальний світ як уніфікованої впорядкованої системи стабільних форм. «Сучасні неопозитивістські підходи формують іншу установку: вчений, займаючись інтерпретативним аналізом, сам по собі є невід'ємною частиною світу та оперує знанням учасника всіх соціальних процесів... Процес наукового пізнання керований не тільки та не стільки прагматичним прагненням «вищої істини» чи універсальної теорії, скільки внутрішнім людським інтересом до конкретних явищ, якими дослідник «живе» сам, а не відсторонено спостерігає їх ззовні» [2, 48].

Класичне розуміння пізнання як відображення змінюється – когнітивні процеси розглядаються не як відображення наявного, готового об'єкта, а як його конструювання у дискурсивному процесі. У роботі «Основи теорії дискурсу» М.Л. Макаров пише: «Необхідно позбавитись думки про те, що представлення полягають в імітації засобами мислення та мови фактів і предметів, яким властиві власні значення поза дискурсом, поза комунікацією, де про них іде мова, оскільки «соціальної чи психологічної реальності як такої немає, ясного образу подій чи особистостей просто не існує незалежно від людини, яка створює цей образ» [2, 72].

Так, Г. Блумер вважає, що соціальний світ існує для суб'єкта лише завдяки значенню, якого суб'єкт надає об'єктам. Ці значення суб'єкт не отримує готовими, вони не є певною об'єктивно існуючою сутністю, а створюються, інтерпретуються, змінюються самими людьми як опосередкованими символічною реальністю та дискурсивними інтеракціями. Таким чином, люди самі будують свій соціальний світ «комунікації як культури».

На створення теорії дискурсу в її сучасному варіанті вплинули також структуралізм і постструктуралізм. Структуралістська лінгвістика Ф. де Сосюра визначає свій предмет як структуру знаків мови. Сосюр виділяє два аспекти цього предмету: форму (означуване) та зміст (значення), відношення між якими є довільним. Сосюр розглядає значення, які людина надає словам, як такі, що не закладені у самих словах, а є результатом умовної конвенції між людьми у соціальному світі. Люди дають речам назви та «домовляються», що певне слово буде позначати дану річ, однак слово насправді – лише знак, і ніякого відношення до суттєвих ознак речі не має, – вважають структуралісти.

Значення знак набуває лише у зв'язку з його відмінністю від інших знаків, оскільки інакше ми б не відрізняли речі одну від однієї. Тому слово (знак) є частиною всієї мовної структури зв'язків між словами (знаками). Ця структура, за Сосюром, створюється соціально, вона є сукупністю соціальних норм, закріплених історично. Сосюр розрізняв два рівні мови – *langue* (мову з її незмінною у часі граматичною та лексичною структурою) і *parole* (мовлення – те, як ми користуємося мовою, говоримо).

Мова – це незмінна структура зв'язків між знаками, які надають значення один одному через їх співвіднесеність один до одного у цій структурі. Мовлення може змінюватись у часі, оскільки залежить від випадкових, змінних факторів його використання людьми, помилок, характеру людини. Тому мовлення, за Сосюром, неможливо дослідити об'єктивно, предметом лінгвістики є лише мова як незмінна структура.

Постструктуралізм трансформує концепцію Сосюра. Постструктуралісти визнають існування структури, однак вони відмовляються від розуміння структури як незмінної, вважаючи, що вона змінюється поступово, за великі проміжки часу, історично. Змінюється ж вона саме завдяки використанню цієї структури у мовленні, її змінюють самі люди у живому спілкуванні.

Отже, структура зв'язку знаків і була названа постструктуралістами дискурсом, вона створюється, функціонує та змінюється у дискурсивних практиках.

М.Фуко у роботах «Археологія знання», «Воля до істини», «Слова і речі» тощо створює концепцію дискурсивної формації, яка функціонує у дискурсивних практиках, зокрема у науковій. Гуманітарне знання, за М. Фуко, має бути археологічним аналізом дискурсивних практик, які створюються не суб'єктом пізнання чи діяльності, а анонімною волею до знання, яка формує об'єкти, про які говорять ці практики. Волю до знання він називає владою, однак владу створює не суб'єкт, який володіє чимось чи привласнює щось, навпаки, анонімна влада володіє окремим суб'єктом. Влада – у розумінні Фуко – не абсолютно негативний фактор, оскільки вона створює культуру та суспільство.

Сам суб'єкт знаходиться всередині дискурсивного середовища, яке є його світом «другої природи» культури, соціального світу) та виявляється у різних дискурсивних практиках (наукова мова, художня, політична, релігійна, повсякденна та ін.), отже, єдино можливим пізнанням соціального світу, за постструктуралістами, є аналіз дискурсу як метарівня соціальності.

Дискурс – це не просто мова, «безумовно, дискурс – подія знаку, але те, що він робить, є дещо більше, ніж просто використання знаків для позначення речей. Саме це «дещо більше» і дозволяє йому не зводитись до мови та мовлення», – пише М.Фуко [5, 50]. Це «дещо більше» може означати, що аналіз метарівня дискурсивних практик свідчить про те, що необхідно забрати у суб'єкта соціологічної науки його класичну роль початкової основи та проаналізувати самого суб'єкта як змінну функцію дискурсу. Дискурс є самодостатнім без будь-чого, що ззовні привноситься суб'єктом, – вважає М. Фуко.

Класична наука, за М. Фуко, обмежує дискурс необхідністю зовнішнього суб'єкта, оскільки відчуває страх перед безконтрольними та спонтанними, непередбачуваними можливостями дискурсу, який самоорганізується та несе в собі випадковість. Роль зовнішнього суб'єкта необхідна для ілюзії того, що суб'єкт може впорядковувати та контролювати дискурс за допомогою пізнання незмінних соціальних законів, оскільки класичне мислення передбачає, що таке знання дає можливість контролю та організації, робить речі абсолютно передбачуваними.

У контексті постнекласичної раціональності змінюється роль суб'єкта у відношенні до дискурсу, оскільки змінюються дискурсивні практики, функціонування яких залежить від формування типу наукової раціональності. Так, за одним із визначень, дискурс – це «вербально артикульована форма об'єктивації змісту свідомості, яка регулюється домінуючим у тій або іншій соціокультурній традиції типом раціональності» [3, 222].

Отже, сучасна наука, на думку М. Фуко, може звільнити дискурсивні практики від штучних обмежень, які заважають виявленню нового, яке завжди пов'язане із випадковістю, незаданістю штучними правилами та результатом. Постструктуралізм аналізує механізми соціокультурної детермінації та контролювання дискурсу, проблему співвідношення «дискурсивності як вільної процесуальності дискурсу та соціокультурних механізмів регламентації і контролю над дискурсом, що надають йому за посередництвом нормування та обмежень визначеного ними порядку» [1, 41].

За М. Фуко, на ідеях якого ґрунтуються майже всі підходи дискурс-аналізу, існують правила, за допомогою яких у кожному історичному періоді людьми визначається, які твердження у дискурсі приймати за значимі та істинні, які за не істинні. Це визначає структура дискурсу та різний порядок знання. Історичні правила обмежують значення певним набором тверджень, які встановлюють межі того, що вважати значимим, та виключають всі інші альтернативні значення.

Влада визначати значення та обмежувати їх історично належить не суб'єкту дискурсу у будь-яких його виявах – колективних чи індивідуальних, це, скоріше, влада самих соціальних дій. Однак влада не лише обмежує та розрізняє значення, а й створює знання та саму соціальну реальність.

Оскільки, за М. Фуко, неможливо уникнути представлення реальності з боку того чи іншого дискурсу, певної позиції суб'єкта пізнання, дискурс-аналіз не шукає «справжню» істину, яка нібито прихована за перешкодами, що заважають її віднаходити, за хибою, а досліджує те, як створюються значення «хибності» та «істинності», які приписуються речам соціального світу у кожний історичний період, тобто як конструюється соціальна реальність у дискурсі. Під конструюванням соціальної реальності у дискурс-аналізі мається на увазі те, що дискурс формує суб'єкта, визначає певну позицію його погляду на реальність. Однак у суб'єкта є вибір між різними альтернативними дискурсами, що надають йому багатоманітні можливості для означування речей матеріального і соціального світу.

Дискурс-аналіз вважає, що вийти за межі дискурсу у «другій природі» соціального світу неможливо, за межами одного дискурсу людина опиняється в іншому дискурсі, тому суб'єкт і об'єкт знання, уявлення про реальність чи будь-яка людська індивідуальність у соціальному світі створюються дискурсивно.

Деякі підходи теорії дискурс аналізу, наприклад, критичний дискурс-аналіз, не обмежують весь соціальний світ дискурсом, вважаючи, що існують різні виміри соціального – дискурсивні та недискурсивні. Однак всі підходи погоджуються з тим, що саме дискурсом створюється соціальна реальність («друга природа»), а вона впливає на надання значень всьому іншому недискурсивному світу. Тому такі підходи відрізняються лише методами дослідження, застосовуючи до аналізу недискурсивних сфер (біологічної, психологічної, економічної та ін) і взаємозв'язку цих сфер з дискурсивними не дискурсивно-аналітичні методи, а міждисциплінарні. Такий розгляд базується на ідеях постструктуралістів, які виходять із того, що реальність людиною сприймається через мову чи іншу знакову систему. Мова створює не саму фізичну річ, а уявлення про неї, яке не лише відображає цю річ, але таким чином «створює» її – і це означає, «що самої реальності не існує, а те, що для нас реальні лише значення, яких ми надаємо реальності у нашому соціальному світі» [2, 25].

М. Йоргенсен та Л. Філіпс дуже вдало ілюструють дане розуміння дискурсу, розглядаючи таке явище, як повінь. Підйом рівня води, який спричинює повінь, – подія, що відбувається незалежно від думок та розмов людей, це факт матеріального, а не соціального світу. Але коли люди надають соціальних значень цій події, вона одразу ж потрапляє у рамки дискурсу. Так, більшість віднесла б цю подію до природних явищ. Однак дехто надав би їй метеорологічного значення – пов'язав би підйом води зі зливою. Хтось назвав би цю подію наслідком глобальних екологічних проблем. Інші люди надали б цій події значення поганого політичного управління: прорахунок уряду щодо будови чи фінансування дамб. Деякі люди вважали б повінь результатом Божого гніву та знаком кінця світу, який наближається.

Отже, повінь як матеріальний факт описується через значення та терміни різних дискурсів чи їх варіативного поєднання – метеорологічного, екологічного, політичного, релігійного. Однак важливо і те, що надане значення – знання – скеровує можливу дію: необхідно будувати дамби, стати в опозицію до уряду, взяти участь у екологічному русі чи готуватися до кінця світу [4, 25]. Тому приписування соціальних значень матеріальним речам у дискурсі є засобом створення та змінення картини світу, а внаслідок створення певної картини світу, яка скеровує дію, людиною змінюється і сам матеріальний світ.

Розглянемо цей процес так, як він розуміється у одному з підходів дискурс-аналізу, у «теорії дискурсу». Матеріальні речі існують, однак вони не мають для людини значення самі по собі, значення – це те, що ми приписуємо речам у дискурсі про них. Саме таким чином дискурс формує матеріальний і соціальний світ, надаючи їм певних значень, а не лише відображає їх «справжню» реальність у мові.

Значення дискурсу змінюються у нестабільних та мінливих дискурсивних практиках. Тому дискурс – не замкнута та завершена система, вона постійно змінюється завдяки контактам з іншими дискурсами. Різні дискурси – різні способи надання соціальних значень та їх розуміння – постійно конкурують між собою за досягнення своєї першості у наданні значень. Ця першість виявляється у перевазі однієї соціально визначеної точки зору на істину, оскільки істина певною мірою створюється дискурсивно. Підхід під назвою «теорія дискурсу» розглядає, як саме відбувається конкуренція між дискурсами, виходячи з того, що значення не є вічним, кожне окреме значення може поступитися іншому чи змінитися. Отже, можна дослідити те, як у боротьбі дискурсів починає домінувати певне значення, як воно створюється і як це домінування виявляється у своїх соціальних наслідках.

Оскільки дискурс – це сукупність фіксованих значень у межах певної області дискурсу, всі знаки в дискурсі набувають значення лише у відношенні до інших знаків, у відрізненні від них. Дискурс формується як єдність, де кожний знак зафіксований у структурі відношень до інших знаків. Таке відношення досягається за рахунок виключення всіх інших можливих значень знаку. Тому дискурс – це зменшення можливостей.

Існує привілейований знак – ключовий знак, навколо якого фіксуються інші значення. Наприклад, у науковому дискурсі таким ключовим знаком буде «знання». Всі можливості, які виключає дискурс, вважаються «сферою дискурсивності». Тут містяться всі інші можливі значення, що виключаються кожним дискурсом. Так, науковий дискурс створюється шляхом виключення дискурсів про інші способи отримання знань – художнього, ігрового, міфологічного та ін.

Дискурс встановлює межі для того, щоб закрити встановлену єдність значень з боку інших дискурсів – з області дискурсивності, яка завжди потенціально може змінити значення, визначене альтернативним способом, оскільки ключові знаки є мінливими стосовно боротьби інших дискурсів за встановлення їхніх соціальних значень. Наприклад, «знання» є ключовим знаком у науковому дискурсі та мінливим знаком у відношенні до інших виключених дискурсів, оскільки всі вони конкурують за власний спосіб надання значення поняттю «знання», за те, що саме розуміти під знанням, яке значення приписати знаку «знання».

Дискурс ніколи не є остаточно закритим та закінченим, інші значення з дискурсивної області можуть трансформувати структуру дискурсу, вони постійно та спонтанно втручаються, змінюють значення і структуру відношень між знаками, оскільки межі, які встановлює дискурс для «самозахисту», є лише тимчасовими, вони не можуть бути остаточно зафіксованими.

У роботі «Дискурс-аналіз» М. Йоргенсен і Л. Філіпс досліджують концепцію Е. Лакло та С. Муфф, що належить до «теорії дискурсу». Концепція «теорії дискурсу», – пишуть М. Йоргенсен та Л. Філіпс, – охоплює не лише мову, а всі соціальні явища. Відповідно до цієї концепції, дискурси намагаються структурувати знаки так, нібито всі знаки мають фіксоване, постійне та «вічне» значення у загальній структурі. Та ж логіка застосовується до всієї сфери соціального: ми діємо так, ніби «дійсність» навколо нас має стійку та однозначну структуру; ніби суспільство, групи, до яких ми належимо, наші особистості є об'єктивно даними фактами.

Але так само, як структура мови ніколи не буває повністю фіксованою, так і суспільство та ідентичність – це гнучкі та мінливі об'єкти, що ніколи не можуть бути абсолютно фіксованими, – вважають Е. Лакло та С. Муфф. Тому мета дискурс-аналізу – не розкрити те, що таке об'єктивна дійсність (наприклад, з'ясувати, з яких груп суспільство «насправді» складається), а дослідити, як ми створюємо цю дійсність так, що вона здається об'єктивною та природною. «Дискурси, що встановилися так міцно, що про можливість їхньої змінності давно забули, називаються об'єктивними в теорії дискурсу», – пише Е. Лакло [6, 34].

Об'єктивна даність та реальність здаються існуючими самі по собі, а не такими, що набувають лише умовного соціально змінного значення «об'єктивності» та «реальності». Саме тому дискурс-аналіз не вважає, що фізичні об'єкти чи реальність як такі не існує, але їх існування набуває значення для людини через соціальність – лише у дискурсі. У такому сенсі ми безперервно «створюємо» світ у його становленні, процесі надання йому значень, однак вважаємо, що він сам по собі існує. За Е. Лакло, стійкість – це міф, вона визначається Лакло як принцип прочитання ситуації домінування певних значень, яка створює ілюзію стабільності та об'єктивності. «Об'єктивність виникає, коли сліди влади згладжуються, коли забуто, що світ влаштований політично» [6, 60], у конкуренції різних дискурсів соціального світу.

Наприклад, у соціальному світі індивіди завжди знаходяться у певних позиціях, залежно від способів звертання до них. «Якщо дитина говорить «мама» і доросла людина відповідає, то відповіддю вона пов'язується з конкретною ідентичністю – «мамою», з якою асоціюються визначені очікування у поведінці» [4, 71]. Тому Лакло та Муфф розуміють суб'єкта лише як суб'єктну підпорядковану позицію у межах дискурсивної структури. Дискурси визначають всі суб'єктні позиції стосовно будь-якої соціальної поведінки та відхилень від неї. Позиція суб'єкта не єдина, суб'єкт займає велику кількість таких позицій одночасно у різних дискурсах, а іноді такі позиції знаходяться у конфлікті між собою, примушуючи до вибору.

Лакло пояснює появу суб'єктних позицій за допомогою психоаналітичної концепції Ж. Лакана. Лакан розглядає дитину як таку, що спочатку не усвідомлює себе окремим суб'єктом, а живе у нерозривному зв'язку з матір'ю та навколишнім світом. Поступово дитина відділяється, однак пам'ять про втрачену єдність примушує її постійно ідентифікувати себе з різними дискурсивними образами та зовнішніми стосовно себе позиціями, щоб повернути втрачену єдність зі світом. Тому людина постійно намагається знайти себе у соціальному світі за допомогою самоідентифікації з різними дискурсами, відтворюючи свою особистість у тих суб'єктних позиціях, які їй надають дискурси. Тобто суб'єктна позиція «людина» – це знак, значення якого вона набуває у різних дискурсах.

Однак суб'єкт, ідентифікуючи себе з різними значеннями, які йому пропонують різні дискурси, завжди відчуває, що ідентифікація себе зі значеннями когось, хто існує поза ним, із зовнішніми образами соціального світу, не до кінця відповідає тому цілісному відчуттю єдності, яке залишилося у дитячій пам'яті та з яким людина несвідомо порівнює себе все життя. Тому суб'єкт, за Ж. Лаканом, залишається розщепленим, він ніколи не стає самим собою.

Створення себе «Людиною» через ідентифікацію з певними суб'єктними позиціями пов'язане з певними соціальними стереотипами, які накладаються на людину. Створення поняття «людина» через посередництво дискурсу точно визначає, чим «людина» є та чим вона не є. Наприклад, широко розповсюджений дискурс «пов'язує «чоловіка» з «силою», «логікою» та «футболом» (та багатьма іншими поняттями). Це розуміння протиставляється розумінню «жінки», яка асоціюється з «пасивністю», «пристрастю» та «кухнею». Дискурс, таким чином, забезпечує поведінкові інструкції людям відносно того, як належить ототожнювати себе з чоловіком та жінкою. Люди повинні діяти відповідно цих інструкцій, щоб їх вважали справжніми чоловіком та жінкою» [4; 74-75].

Колективна соціальна ідентичність створюється за тим самим принципом, що й індивідуальна. Формування соціальних груп – це також зменшення можливостей. Певні значення та ідентифікація з ними стають домінуючими за рахунок альтернативних. Тому «інший» та «чужий» – це той, хто належить до іншої групи та іншого дискурсу, залежно від значення, якого група надає поняттю «чужий». Влада у групах чи суспільстві в цілому теж функціонує дискурсивно, вона сама позиційнується в дискурсах і впливає на позиціонування інших.

З точки зору «теорії дискурсу», з конфліктом, суперництвом, боротьбою пов'язана вся сфера соціального. Причину боротьби ця теорія вбачає в тому, що дискурс не може бути сформованим остаточно. Він завжди конфліктує з іншими дискурсами, які претендують на те, щоб визначати реальність у власних значеннях інакше. Конфлікт виявляється там, де зіштовхуються дискурси чи дві несумісні ідентичності суб'єкта в межах одного дискурсу.

Конфлікт вирішується у дискурсивних практиках переміщенням кордонів між дискурсами та встановленням інших зв'язків. Тому «у певні історичні періоди деякі дискурси можуть здаватися найбільш природними та незаперечними. Саме до цього феномена належить поняття об'єктивності. Але прийняті та схвалені більшістю дискурси ніколи не бувають сформованими остаточно...» [4, 81].

Дискурс-аналіз створює метод деконструкції дискурсу, використовуючи поняття деконструкції, яке вводить у філософський термінологічний словник Ж. Деріда. Деконструкція дискурс-аналізу – це аналіз структур, що сприймаються як такі, що існують самі по собі, вважаються об'єктивною дійсністю та самою реальністю. Аналіз виявляє мінливий характер дискурсу, адже знаки у дискурсі можуть бути поєднані і по-іншому, з іншими значеннями, домінування певного дискурсу є лише умовним. Наприклад, Йоргенсен та Філіпс наводять таку ілюстрацію: якщо імігранти у певному дискурсі прирівнюються до злочинців, то спеціаліст з дискурс-аналізу може показати, аналізуючи дискурс, як і чому цей зв'язок значень було встановлено умовно та які соціальні наслідки він має.

За дискурс-аналізом, у дискурсі вузлові точки організують дискурси (наприклад, «ліберальна демократія»), ключові знаки організують ідентичність (наприклад, «людина») і міфи організують соціальний простір (наприклад, «Захід» чи «суспільство»). Досліджуючи, як всі ці знаки набувають соціального значення у зв'язку з іншими значеннями та відрізняються від альтернативних, можна встановити, що всі значення реальності є для людини та для соціального світу порожніми самі по собі, вони набувають значення лише у відношенні до інших знаків та значень, у зв'язку між ними. Тому однією із головних тез напрямку, який робить символічні інтеракції центром соціологічного аналізу, став висновок про те, що мотиви, установки, емоції, образи «Я» та «Інших» – це результати спілкування, конструкти, що постійно відтворюються у процесах комунікації та інтеракції, продукти дискурсу, це «атрибути комунікативної діяльності, а не самоцінні ментальні сутності» [2, 78].

Ставлення людей до світу не вважаються ними стійкими ментальними характеристиками самого індивіду, а розуміються такими продуктами соціальної взаємодії, що не є напередзаданими, вони можуть змінюватися у соціальній взаємодії, оскільки, за дискурс-аналізом, соціальні властивості людини не мають незмінної внутрішньої сутності.

Таким чином, соціальні значення, яких у дискурсі набуває реальність, «створюють» суб'єктів та об'єкти. «Значення умовні і тому мінливі, і, якщо вони змінюються, навколишній світ і суб'єкт також змінюються, людина обирає інші можливості для мислення та дії. Однак у визначеній ситуації більшість значень відносно стійкі та індивідуальні, суб'єкти мають лише обмежені можливості для керування ними. Зміни у приписуванні значень – це колективні соціальні процеси» [4, 272)].

Так, дискурс-аналізом досліджуються практики, що формують так звані «репертуари інтерпретацій» (групи термінів, що є метафорами та образами) – те, як уявлення людей про себе та інших у таких репертуарах сприймаються та узаконюються у соціальному світі як істинні та хибні, як стабільні, реальні. «Я» розуміється не окремою самостійною та ізольованою сутністю, воно формується у внутрішньому діалозі з іншими протягом всього життя та змінюється у соціальній взаємодії. Тоді «об'єктивність – те, що стало самим по собі зрозумілим, а те, що ми забуваємо – умовно. Саме по собі зрозуміле явище вбачається таким, коли альтернативи вилучаються подалі від очей» [4, 290)].

Особистість розглядається не як стійка незмінна ідентичність, вона складається з багатьох ідентичностей шляхом засвоєння соціальних діалогів, що належать різним дискурсам, саме під впливом соціальної взаємодії (людина ніби постійно веде діалог всередині себе з соціальним світом) відбуваються процеси витіснення та пригнічення того, на що накладають табу дискурси. Люди створюють ставлення до себе у взаємодії з іншими, залежно від дискурсивного позиціонування, у соціалізації «ми формуємо «відчуття» своєї особистості, обираючи одну версію «я» відносно всіх можливих версій «себе» [4, 175], уявляючи себе способом, прийнятним для себе і тих, з ким відбувається взаємодія.

Отже, метою будь-якого дискурсивного дослідження у соціології є встановлення тих дискурсивних значень, які приписані дискурсом та розгляд соціальних наслідків такого приписування. М. Йоргенсен і Л. Філіпс пишуть: «Передумова аналізу полягає в тому, що дискурси, які представляють дійсність одним способом, ніж можливими іншими, визначеним чином задають суб'єктів та об'єкти. А також створюють межі між істинним та хибним і роблять певні типи дій доречними, а інші неможливими» [4, 222].

Тому будь-які дослідження у дискурс-аналізі пов'язані із розвінчанням домінуючих соціальних уявлень про реальність, якій ми приписуємо об'єктивність, але яка є мінливою та умовною і могла б бути іншою. А це свідчить про те, що використання дискурсивного аналізу до розгляду будь-якого соціального феномена відкриває нові можливості для його розуміння та пізнання.

Література

1. Зарубина Т.А. Философский дискурс французского постмодерна: модель нелинейной онтологии: Монография. – Челябинск: Издательство ООО «Полиграф-Мастер», 2006. – 136 с.
2. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.
3. Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. — Мн.: Изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.
4. Дж.Филлипс Луиза и В. Йоргенсен Марианне Дискурс-анализ. Теория и метод. – Х.: Изд-во Гуманитарный Центр, 2004. – 336 с.
5. Фуко М. Воля к истине, М.: Прогресс, 1996. – 324 с.
6. Laclay E. New Reflections on the Revolution of Our Time. – London: Verso, 1990. – 342p.

УДК 316.6

Ольга Олександрівна Суська

кандидат філологічних наук, професор,
завідуюча кафедрою соціальної психології
та соціальних технологій Міжрегіональної
академії управління персоналом

КУЛЬТУРА СОЦІУМУ І КОМУНІКАТИВНА КУЛЬТУРА ОСОБИСТОСТІ: СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ

Культурні орієнтації молоді та пов'язані з ними соціопсихологічні проблеми стають все більш актуальними для вивчення як соціальними психологами, так і культурологами. Можливості досліджень інформаційного простору та його впливів на розвиток особистості останнім часом показують глибокі зрушення у свідомості молоді, що відбуваються внаслідок впливів змісту масової медіапродукції, особливо телебачення і радіо.

Ключові слова: *молодь, культура, комунікативна культура.*

Youth cultural orientations and connected with them socio-psychological problems became more actually as the subject of sociological and cultural science research. Investigations in these fields and the field of some influence, which information sphere have accomplished for the sphere of youth consciousness/ Especially, such huge influence are accomplishing today TV and radiobroadcasting

Key words: *young people, culture, communicative culture.*

Головний регулятивний вплив культури на історичний процес розвитку, втілений у формуванні суб'єкта суспільного розвитку, гармонійний з акцентуаціями розвинутої особистості. Кожна людина, особливо в молодому віці, є творцем культури і самого себе. З одного боку, культура – як засіб пізнання, засвоєння і примноження, з іншого – як спосіб самосвідомості, самореалізації, формування цінностей, ідеалів, пошуків смислу життя і втілення їх в реальних інгредієнтах життя.

Відчуваючи на собі вплив соціокультурного середовища, кожна особистість залишається відносно автономною в розвитку свого «Я», самосвідомості та самоствавлення. Психічні можливості особистості складаються з її інтелектуального, емоційного та вольового потенціалів, які демонструють визначений рівень її психічних можливостей, її внутрішньої енергії, спрямованої на творчий самопрояв та самоствердження.

Аналіз впливу культури на духовний потенціал особистості здійснили П.М. Єршов, М.С. Каган, В.М. Дмитрієвський, П.В. Симонов.

Розвиток культури наслідуює в процесі зміни поколінь ті ідеї, відкриття і соціальні форми, які колись виникли в свідомості конкретних людей і творців, які реалізують культурний розвиток через діяльність окремих особистостей, через їх активність, через нові усвідомлені норми і задуми художніх творів. Виникнення нового в індивідуальній (науковій, технічній, художній) творчості людини, в історії культури передбачає наявність чотирьох обов'язкових компонентів:

1. Досвід суб'єкта, який складається як із засвоєного досвіду сучасників, так і досвіду попередніх поколінь.
2. Діяльність «надсвідомості» (інтуїції), тобто такі комбінації та трансформації раніше отриманих вражень, відповідність чи невідповідність яких реальній дійсності встановлюється лише пізніше.
3. Діяльність свідомості, що підпорядковує гіпотези свідомості спочатку логічному відбору, а потім експериментальній практичній та суспільно-практичній перевірці.
4. Затвердження результатів відбору в індивідуальній пам'яті суб'єкта і в культурному наслідуванні поколінь, які змінюють одне одного.

Носій культури, творець нового – конкретна людина, яка володіє індивідуальною структурою рівнів психіки. Ця тривірнева структура розглядається П.В. Симоновим як один із параметрів індивідуальності, бо у різних людей ця активність виражена різною мірою. Всі три рівні розвиваються, збагачуються та тренуються, починаючи з раннього дитинства. Підсвідомість поповнюється завдяки наслідуванню, а пізніше – практичному досвіду, який контролюється свідомістю. Надсвідомість розвивається і контролюється грою, а потім – мистецтвом.

У зв'язку з розвитком потреби пізнання, все частіше остання починає конкурувати із вітальними і соціальними потребами, а надсвідомість відволікається на «обслуговування» широкого спектра найрізноманітніших мотивацій. Мистецтво, в якому культура виступає в найбільш зконцентрованому своєму вигляді, реалізує той самий принцип значущості, усвідомленості всіх елементів ситуації з «відключенням» всього, що протидіє цій усвідомленості, який найяскравіше відбивається у грі. В той же час між культурною діяльністю та її ігровими моделями спостерігається суттєва різниця, яка полягає в тому, що у грі – це смислове перетворення об'єкта має умовний характер, а в галузі культури, як такої, воно відбувається реально. Культура в цьому розумінні більш «маліша», ніж будь-яка гра, – слово тут не відокремлюється в свій особливий світ, а втілюється в діянні, яке перетворює саму реальність. Ця природа художнього перетворення світу лежить в основі багатьох культурологічних і мистецьких теорій, а також теорії літературної творчості М. Арнаудова. Художня культура сприяє розвитку індивідуального духовного багатства людини, формує неповторний світ, особливості сприймання індивідуумом творів мистецтва.

Художня культура як складна, динамічна, діалектично розвинута система актуалізує глибинні прошарки людського мозку, впливає на свідомість і надсвідомість. Домінуюча потреба (практична домінанта) спрямовує діяльність інтуїції (надсвідомості) на пошук оптимального творчого рішення проблеми. Існує встановлений зв'язок між активними інтересами людини (в т.ч. до мистецтва) і розвитком його інтелектуально-пізнавальної сфери. Досвід двох визначних педагогів Д.Б. Кабалецького і Б.М. Неменського доводить, як багато можна зробити в цьому напрямку. Так, заняття малярством за системою Б.М. Неменського, основною метою яких є не виховання аматорів, які спроможні тримати олівця і вірно змалювати яблуко, а розвиток усього комплексу творчих здібностей. Так, формування інтелекту дає цікаві результати: 3-6 – річних дітей орієнтують не на копіювання контурів натури, а на роботу уяви, проникнення у внутрішню суть предмету. В цій ситуації в малюнках дітей відбиваються їх «суттєві сили», їх роботи дозволяють оцінювати інтелектуальні здібності, можливості формування різноманітних уявлень про оточуючий світ. Заняття мистецтвом малювання допомагають формуванню і виявленню не тільки художніх, але й всіх інших творчих здібностей. Людина отримує ключ до творчого рішення завдань в різних сферах діяльності і пізнання, оволодіває універсальними засобами їх вирішення. Мистецтво, таким чином, формує, розвиває, актуалізує творчі можливості людини, універсалізує їх.

Головним результатом взаємодії людини і художньої культури є формування інтегрального «образу людини», який існує в її власній свідомості і як уявлення про саму себе, і в свідомості оточуючих – як уявлення людей про неї. Цей образ кожної людини реалізується в її різноманітних соціальних ролях в трьох основних сферах життєдіяльності: в сім'ї, у виробничій діяльності, у досуговому спілкуванні. Виконання кожної соціальної ролі вимагає найчастіше участі всіх духовних потенцій людини, хоч той чи інший домінуючий потенціал або вид діяльності може переважати.

Людина, яка включена в суспільно-значиму діяльність, отримує можливість для найбільш повної самореалізації. Максимальний успіх діяльності забезпечується в тому разі, якщо її здійснення детермінується не тільки оточенням, але й в внутрішньою потребою самої особистості.

В педагогічній практиці досить часто вихователь зустрічається з таким явищем, коли на індивіда відбувається так званий «тиск» – нормами, принципами, культурними «зразками», а він (індивід) активніше тягнеться до антикультури, антипринципів. Це відбувається тоді, коли вихователь порушує міру зовнішнього впливу, забуваючи про розвиток внутрішньої активності індивіда, ставиться до нього тільки як до об'єкта виховання тощо.

Як суб'єкт самовиховання людина включена в суспільно-значиму діяльність з перших кроків свого життя, для неї необхідно створювати умови розвитку активності, самодіяльності в розумінні формування свідомої установки на діяльне оволодіння багатогранністю культури і розвиток своїх творчих здібностей. Тільки в цьому випадку діяльність особистості стає самодіяльністю, а реалізація її здібностей набуває характеру самореалізації.

Потреба в самореалізації займає особливе місце в системі потреб особистості.

Потреба в самореалізації втілюється в задоволенні «себе» як цілісного індивіда; вона постає як базова по відношенню до інших (ситуативних) запитів. Суспільство, його культура формують визначену спрямованість потреб і самореалізації, відповідну цілям і установкам, яким притаманна більша чи менша соціальна забарвленість.

Дослідження демонструють такий факт: що вищий рівень запитів молоді щодо життєвих планів і професійного становлення (кар'єри), то більше нереалізованих життєвих планів. Причини цієї незадоволеності різноманітні: низький рівень попередньої інформованості про майбутню професію, відсутність серйозного мотивування свого вибору, недостатня сформованість потреб у систематичній праці, низький рівень викладання, погані умови праці, низька культура виробництва тощо.

Для повноти реалізації потреб індивіда і втілення їх в самореалізації необхідні такі навички психічної саморегуляції, які б визначили рівень соціально-психологічної і, насамперед, комунікативної культури усіх мікроспільнот чи первинних колективів, в рамках яких відбувається вся життєдіяльність людини.

Соціально-психологічна культура мікросоціуму, який повсякденно оточує Людину, складається із:

1. Реалізації пізнавальних потреб особистості – потреби розуміння оточуючими, смислів і мотивів поведінки в колективі.
2. Втілення комунікативних потреб – в духовному контакті, у визнанні з боку інших членів мікросоціуму.
3. В самореалізації, тобто реалізації конструктивних потреб – в проявах особливостей свого характеру, у ствердженні своєї позиції в колективі, в проявах творчої ділової ініціативи.

Без задоволення цього комплексу потреб неможлива самореалізація особистості в колективі. Особливе місце в цьому комплексі займає потреба в міжособистісному спілкуванні.

На сучасному стані науково-технічного процесу, коли діяльність засобів масової комунікації часто-густо переважає над реалізацією можливостей безпосереднього контакту між індивідами, потреба в міжособистісному спілкуванні значно зростає. Головними чинниками цього процесу є: деперсоніфікація комунікативних процесів; розширення сфери діяльності сучасної людини, прискорення темпів життя; лавиноподібне зростання кількості анонімних контактів; посилення поверховості міжособистісних контактів.

Всі ці обставини викликають не тільки загострення потреб у безпосередньому міжособистісному спілкуванні, але й впливають разом з тим на скорочення можливостей їх задоволення. Незадоволена потреба у спілкуванні відчувається людиною як емоційний дискомфорт, який нерідко призводить до психологічної *диструкції*. Осмислення цієї ситуації можливе лише в поєднанні здобутків соціальної психології і культурології.

Підкреслюючи роль культури відносно процесів спілкування, Л.П. Буєва [4] та В.Г. Алексеєва виділили таке:

- роль культурних цінностей, думок, суджень, які складають значну частину міжособистісних комунікацій і значною мірою визначають їх структуру, а спілкування, в першу чергу, відіграє роль транслятора культури, як в «просторі», так і в часі;
- культура безпосередньо диктує форму спілкування, в її сфері створюється система соціальних норм, яким повинні відповідати комунікативні та інтерактивні процеси, які протікають в суспільстві;
- культурні традиції відіграють велику роль, виконуючи в тому числі коригуючу функцію.

Саме ціннісно-нормативні і психологічні аспекти культури опосередковують зв'язок між змістом і формами спілкування, з одного боку, і матеріально-економічними засадами суспільства – з іншого; соціальні інститути (система виховання, соціальний контроль, громадська думка) забезпечують інтеріоризацію культурних цінностей та норм. Через ці самі опосередковуючі ланки відбувається і

зворотний вплив спілкування на суспільне буття, виробництва, особистість людини. Саме спілкування багато дослідників схильні розглядати як спосіб існування всіх сфер духовної культури і як самостійну галузь духовної культури.

У значенні специфічних *соціокультурних функцій спілкування* можна виділити:

- культивування (розвиток) емоціональної сфери, «виховання почуттів» людини;
- гедоністичну функцію;
- задоволення соціогенних потреб, в тому числі потреби в самоствердженні;
- функції соціалізації молоді особистості;
- інформативну функцію.

Формування культури спілкування, відповідної до сучасних умов життя, відбувається під значним впливом соціальних і економічних обставин. Відомо, що місце спілкування характерне функціонально-рольовою взаємодією, інформаційним обміном, свідомою самореалізацією, тобто можливістю швидко переключатися з одного боку спілкування на інший, регулювати свої контакти, економно витратити психічну енергію. Позитивними рисами такого спілкування є його універсальність, ефективність, висока інформативна насиченість.

Разом з тим, інтенсифікація спілкування включає в себе небезпеку надмірної спеціалізації та емоційної загальмованості до повної деперсоніфікації та психічного автоматизму. Ускладнення й інтенсифікація спілкування в сучасному місті, багатство можливостей вибору ставлять перед особистістю величезну кількість етичних, життєвих і психологічних проблем, в т.ч. визначення індивідуального стилю життя і відповідного йому стилю спілкування, за умови збереження цілісності особистості.

Потреба самореалізації, таким чином, може задовольнятися в різних сферах діяльності: праці, спілкування, художній творчості; «хобі», суспільно-політичній активності тощо. *Полівалентність* потреби самореалізації пов'язана із загальною властивістю людських потреб — взаємозаміною, як результатом кумуляції, компенсації, заміщення на протилежне. Тут і проявляється величезне значення творчості.

Художня культура впливає на духовний стан людини. Залучення до художньої культури, яке дозволяє людям засвоювати оточуючу дійсність і розвивати цілісно свій духовний світ якраз і являє собою синтезовану властивість людини, в якій злиті воедино здібності до пізнання, спілкування, орієнтації в цінностях. Ця інтегративна властивість людини є її художнім потенціалом, а всі його складові (гносеологічний, аксіологічний, творчий, комунікативний) — духовними та особистісними потенціалами людини, які створюють соціально-психологічну «базу» особистості.

Всебічний розвиток особистості, таким чином, передумовлює не тільки багатство і різноманітність її здібностей, але й широту і різнобічність потреб, шляхи задоволення яких відбуваються в процесі самореалізації молоді людини.

В культурі української нації закладено величезний гуманістичний потенціал. Вона становить собою сферу і спосіб самоствердження, саморозвитку, піднесення і самореалізації особистості.

Розвиток культури, ускладнення її системи супроводжується подальшою диференціацією, відокремленням її елементів в самостійні підсистеми і культури праці, культури споживання, культури політичної, економічної, екологічної, комунікативної. Цей процес незавершений, він йде інтенсивно і сьогодні. Наслідки техногенних катастроф загострили такі проблеми, як: охорона природи, природокористування — тобто питання екологічної культури, формування екологічної свідомості і культури у кожного громадянина України. Інтенсифікація виробництва, ускладнення процесів управління постійно потребує розповсюдження і відпрацювання у кожного громадянина культури праці й економічної культури. З іншого боку, науково-технічний прогрес ставить перед молоді людиною складні соціально-психологічні проблеми. Тенденція інтенсифікації і зростання опосередкованості психічної діяльності, анонімності контактів, їх мультиплицирування, тобто їх більш швидкої зміни, поставили перед суспільством в цілому і кожним окремим індивідом питання необхідності формування культури спілкування, вдосконалення соціально-психологічної культури людської життєдіяльності, реалізації комунікативних потреб.

На відміну від рівня й умов міжособистісного спілкування, в масовій комунікації інформація адресується великим масивам розрізної й анонімної для джерела аудиторії.

Ця система функціонує як промислове виробництво, що підкоряється основним законам бізнесу; як корпоративне виробництво зі своїми соціальними цілями; як конвеєрне виробництво з максимальним поділом праці, де кожен учасник має вузьку спеціалізацію й визначає вихідні параметри готового продукту, а сам продукт із метою зменшення собівартості підкоряється вимогам стандартизації.

Джерелом інформації для неї є не особистість, а формальна організація зі своїми стандартами якості продукції і професійних вимог до працівників. У цьому криється **фундаментальна відмінність масової комунікації** від Інтернету, який попри все зберігає суттєві елементи інтерперсонального спілкування. Істотною особливістю органів масової комунікації є те, що вони виступають як центри, що спочатку акумулюють інформацію, а вже потім її сортують і поширюють в найбільш масових масштабах.

Виробництво інформації в системі ЗМК є досить складним як технологічно, (воно включає створення, добір, переробку і розподіл повідомлень), так і з боку прийому та включеності, адже текст мас-медіа може бути достатньо складним для розуміння пересічним реципієнтом, що істотно впливає на швидкість «виходу кінцевого продукту»: сприймання повідомлень масовою аудиторією з найбільшою адекватністю.

Для аудиторії ЗМК характерна така риса, як регулярність (про що свідчить наявність постійної аудиторії певних передач по радіо чи телебачення, або стійкість відносин із пресою – постійних передплатників тощо).

Взаємини між результатом інформаційного виробництва – готовим продуктом мас-медіа – і споживачем нагадує в більшості країн сучасні економічні стосунки: підкоряються законам ринку, де відбувається обмін продукту на гроші й увагу споживача.

Функціональний підхід до діяльності ЗМК здійснюється сьогодні такими галузями, як соціологія ЗМК та соціальна психологія, а також психологія спілкування, де все більше виділяється сфера масової свідомості. Наприклад, у сучасній вітчизняній соціології ЗМК виділяється напрямок, пов'язаний з вивченням функцій масової комунікації, а також виявленням стандартів поведінки аудиторії. Цей напрямок нагромадив до сьогоднішнього дня величезний емпіричний матеріал. Він є фундаментом двох теоретичних підходів до діяльності ЗМК, які можна сформулювати як «ЗМК у житті суспільства» і «ЗМК у житті індивіда». Серед зарубіжних соціопсихологів та соціологів, які увійшли вже в історію як фундатори цього напрямку, докладно розглядав функції ЗМК в історичній перспективі Гарольд Лассвелл (так звана макросоціологічна теорія), він оперував науковою інформацією, зіставляючи процес змін у соціальному й у біологічному організмі, при звуженні тимчасових рамок до конкретного історичного відрізка. Говорячи про функції соціальної інформації в цілому для індивіда, він спирався на поняття структурної, фундаментальної й оперативної інформації. Структурна інформація освоюється індивідом на ранній стадії соціалізації за допомогою традиційних типів спілкування (міжособистісне оточення в родині, у малій групі, у школі), вона складає **своєрідне ядро структури особистості**: переконання, установки, ціннісні орієнтації. Надалі стійку орієнтацію людині в суспільстві допомагає зберегти фундаментальна інформація, що формує знання, інтереси індивіда, що прилучає індивіда до професії, дозволяє орієнтуватися в науці, мистецтві, культурі в цілому. Оперативна інформація актуалізує для кожного індивіда морально-етичні, правові, ідеологічні норми даного суспільства у визначений період.

Одна з головних функцій сучасної культури – формування різнобічної, гармонізованої, гуманістично-спрямованої особистості. Цю функцію культура і, зокрема, художня культура, може виконувати лише як цілісна система, урізноманітнення функцій якої поєднується у визначальній її характеристиці – регулятора суспільного життя. Засвоєння культурних здобутків «озброює» людину знаннями, навичками, моральними принципами, естетичними поглядами, необхідними для здійснення різноманітних видів діяльності. Оволодіння культурою спрямоване на творення цінностей культури і творча діяльність особистості забезпечують дійсне духовне багатство особистості, широту світогляду, різноманітність потреб і інтересів.

Ізоморфізм культури, притаманний її природі, адекватний самому всебічному розвитку особистості у суб'єктивному вимірі, що дозволяє цей розвиток представити як *«продовжений на все життя людини процес оволодіння багатствами культури»*.

Найважливішою особливістю всебічного розвитку особистості молодої людини є те, що це шлях до максимального розвитку індивідуальності, до урізноманітнення культурних орієнтацій та індивідуальних стилів життя в рамках єдиної культури нації.

Література

1. Балл Г.О. Сучасний гуманізм і психологічні аспекти гуманізації суспільних відносин // Гуманістичні універсалії освітнього простору: можливості самореалізації особистості. Матеріали Всеукраїнської конференції 28-29 вересня 2007р. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І.Франка, 2007.
2. Брушлинский А. В. О взаимосвязи природного и социального в психологическом развитии человека // Проблемы генетической психофизиологии. – М., 1978. – С.11-21.
3. Буданцев Ю.П. Социология средств массовой коммуникации. – М.,1991.

4. Буева Л.Н., Алексеева В.Г. Общение как фактор развития личности // Социологич. исслед. – 1982. – №2.
5. Грушин Б.А. Массовое сознание. Опыт определения и проблемы исследования. – М.: Политиздат, 1987.
6. Костенко Н.В. Ценности и символы в массовой коммуникации. – К: Наукова думка, 1993.
7. Рот Ю., Коптельцева Г. Межкультурная коммуникация. Теория и тренинг. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. С.25.
8. Сусская О.А. Образ коммуникатора в сознании аудитории // Журналист: Социологические и социопсихологические исследования. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994.

УДК 316

Олена Геннадіївна Марушевська
старший викладач Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ВИЗНАЧЕННЯ ГОЛОВНИХ СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИХ ФАКТОРІВ, ЩО ВПЛИВАЮТЬ НА РІВЕНЬ СПОЖИВАННЯ ПРИРОДНИХ РЕСУРСІВ У СУСПІЛЬСТВІ

Автор розглядає головні соціально-економічні фактори, які призвели до становлення суспільства споживання, а саме ступінь соціальної нерівності та тип стратифікаційної системи, тип виробництва, характер обмежень економічних ресурсів, ступінь глобалізованості суспільства та домінуюча соціальна практика. Залежно від характеристик цих факторів суспільство буде йти в напрямку надмірного чи сталого (помірного) споживання природних ресурсів.

Ключові слова: споживання, надмірне споживання, соціальна стратифікація, глобалізація, домінуюча соціальна практика.

The author presents the main social and economic factors, led to establishment of consumer society, namely level of social inequality and type of stratification system, type of production, character of limitations of economic resources, level of society's globalization and dominate social practice. Depending on features of the factors, society will develop towards excessive or sustainable consumption of natural resources.

Key words: consumption, excessive consumption, social stratification, globalization, dominate social practice.

На початку ХХІ ст. людство постало перед нагальною потребою уникнення екологічної катастрофи, спричиненої надмірним використанням природних ресурсів, забрудненням довкілля та зникненням багатьох видів флори і фауни. Однією з головних передумов екологічної катастрофи стали існуючі схеми споживання і виробництва [2]. Вчені сходяться на думці, що однією з ключових характеристик сучасного типу споживання є споживацтво (консумеризм) – надмірне, інтенсивне, часто ірраціональне придбання товарів, постійна їх заміна і, як наслідок, потужне використання природних ресурсів. ЗМІ, реклама, кредит, мода стають апологетами надмірного споживання, стимулюючи споживача купувати все більше і більше. Але чи є це правильною політикою з огляду на обмежені природні ресурси та зростання кількості населення?

Іншою ключовою характеристикою сучасного споживання є нерівність у споживанні природних ресурсів між країнами та stratami. Різницю у споживанні природних ресурсів між найбіднішими і найбагатшими людьми планети часто представляють у формі «бокалу шампанського». Цей бокал шампанського – як символ усіх ресурсів світу, якими в масштабах планети володіють лише деякі, а саме ті, хто знаходиться на вершині соціальної піраміди, в той час більшість суспільства – «ніжка бокалу» – це ті, хто не має майже нічого. Так, за даними Звіту з розвитку людства за 2005 р., найбагатші 500 осіб мали більший прибуток, ніж найбідніші 416 млн. Загалом 2,5 млрд. людей, що живуть на менш ніж 2\$ в день і становлять 40% населення людства, мають лише 5% сукупного прибутку людства. Найбагатші 10%, майже всі з яких проживають у розвинених країнах, володіють 54% сукупного прибутку людства [6].

Для розробки дієвої стратегії щодо зниження споживання природних ресурсів у сучасному суспільстві слід розглянути, які зовнішні чинники впливають на його поточні характеристики.

На нашу думку, головними соціально-економічними факторами, які впливають на модель споживання, є:

рівень соціальної нерівності та тип соціальної стратифікації (закрита / відкрита);
 тип виробництва;
 характер обмежень економічних ресурсів;
 ступінь глобалізованості суспільства;
 домінуюча соціальна практика;

Зупинимося детальніше на кожному з факторів та обґрунтуємо характер впливу на рівень споживання природних ресурсів.

1. Рівень соціальної нерівності та тип соціальної стратифікації

Соціальна стратифікація є одним з головних понять у соціології. Багато соціологів стверджували, що власне соціологічний аналіз – це аналіз крізь призму соціальної структури. Соціальна стратифікація позначає структуровану соціальну нерівність умов, в яких соціальні групи мають нерівний доступ до таких обмежених соціальних благ, як гроші, влада і престиж. Такий нерівний доступ до благ і створює передумови для появи класів. Класи відрізняються один від одного за рядом показників, серед яких важливу роль відіграє споживча поведінка. У своїй споживчій поведінці вони відрізняються сумою витрат на споживання, інтенсивністю споживання, його якістю тощо.

Соціальна нерівність значно впливає на характер споживання. Наприклад, такий феномен, як «демонстративне споживання», може існувати лише у соціально розшарованому суспільстві, адже зміст цього явища полягає у демонстрації своєї приналежності до певної соціальної групи. Більше того, лише у соціально розшарованому суспільстві може з'явитися «заздрісне порівняння» – порівняння себе з вищими за соціальним статусом, яке і стає основною для змагання між класами за вищі рівні споживання: нижчий клас орієнтується на досягнення рівня споживання середнього класу, середній клас – на досягнення рівня споживання вищого класу, а для вищого класу створюються зовсім нові товари і послуги – новий рівень споживання (див. Рис. 1).

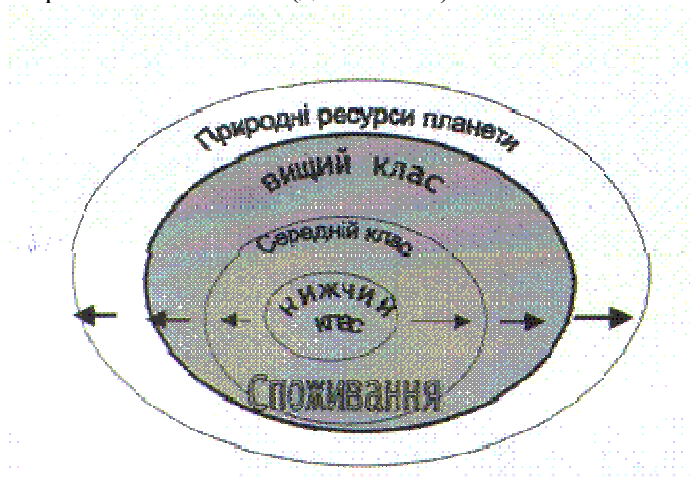


Рис. 1 Змагання між соціальними класами за вищі рівні споживання

Якщо заздрісне порівняння – не на користь індивіда, то він буде відчувати хронічну незадоволеність і постійно прагнути досягти престижного «грошового рівня життя», прийнятого в даному суспільстві. У разі досягнення цього рівня незадоволеність змінюється прагненням перевищити його і тим самим перевершити інших. Таким чином, «заздрісне порівняння» служить стимулом для прагнення до необмеженого зростання споживання. Таким чином, вимальовується закономірність: *що вище рівень соціальної нерівності, то вищі об'єми демонстративного споживання.*

На характер споживання буде також впливати тип соціальної стратифікації. Розрізняють відкриті й закриті системи стратифікації. Соціальна структура, члени якої можуть змінювати свій статус достатньо легко, називається відкритою стратифікацією. Структуру, члени якої з великими труднощами можуть змінити свій статус, називають закритою стратифікацією. *Закрита стратифікація*, яка здійснюється за рівнем успадкованого престижу, що базується на соціальному походженні, титулі тощо, на відміну від відкритої, не буде значно стимулювати надмірне споживання. Адже споживання не буде виступати засобом соціальної мобільності. Згадаємо середні віки з закритим типом стратифікації (визначення еліти на основі соціального походження – королі, аристократія) та існуванням двох моделей споживання: моделі надмірного споживання для аристократії та аскетизму для нижчого класу.

Якщо *соціальна стратифікація є відкритою* і соціальна нерівність базується, в першу чергу, на багатстві, то в цьому випадку соціальна мобільність в цьому суспільстві буде високою, оскільки

можна заробити багатство та перейти до іншого класу протягом життя. І тоді споживання буде відігравати роль демонстрації нового класового положення свого господаря. Недарма Т. Веблен, який першим розкрив феномен «демонстративного споживання», описавши його у зв'язку із зародженням капіталістичного суспільства і виникненням нового класу «новобогатих». Таким чином, вимальовується наступна закономірність: *відкритий тип стратифікації (де головним параметром соціальної мобільності виступає підвищення рівня багатства), що характеризується високою мобільністю, стимулює споживання в цілому і демонстративне споживання зокрема.*

Слід наголосити на тому факті, що у стратифікованій соціальній системі дуже багато ресурсів (як природних, так і людських) витрачається на репродукування ієрархічної системи. В горизонтальній системі суспільства, в якому б всі особи, незалежно від статусу, мали приблизно рівні споживацькі можливості, загальний рівень споживання людей був би набагато нижче. Саме тому американський соціолог М. Букчін пов'язував вихід з екологічної кризи, в першу чергу, зі зменшенням суспільної ієрархії та рівня соціальної стратифікації [5].

2. Тип виробництва

Тип виробництва – це варіант організації виробництва, що виділяється за ознаками широти номенклатури, регулярності, статичності обсягу випуску, типу застосовуваного устаткування, класифікації кадрів, тривалості виробничого циклу. Однією з класифікацій типів виробництва є розподіл виробництва на масове, серійне (багатосерійне, середньосерійне і дрібносерійне), одиничне.

- *Одиничний тип виробництва* характеризується штучним випуском виробів і неповторністю однорідних виробів, великою тривалістю виробничого циклу; децентралізацією виробництва та великими витратами живої праці.

- *Масовий тип виробництва* характеризується постійним і безперервним випуском у величезній кількості суворо обмеженої номенклатури виробів, однорідних за призначенням, конструкцією і технологічним типом, виготовлених паралельно; мінімальним часом виробничого процесу, різким скороченням обсягу ручних складальних робіт; застосуванням праці робочих невисокої кваліфікації, які виконують закріплену за кожним з їх одну чи декілька стандартних операцій, централізацію виробництва.

- *Серійний тип виробництва* характеризується сталістю випуску великої номенклатури виробів, виготовлених партіями, із установленою регулярністю випуску, незначним обсягом ручних складальних операцій, незначною тривалістю виробничого циклу та централізацією виробництва.

Одиничний тип виробництва був характерний для суспільства до індустріальної революції, в той час як масовий – для індустріального, а серійний – для постіндустріального суспільства. Не вдаючись в характеристику зміни типу виробництва на різних етапах суспільного розвитку, можна стверджувати: тип виробництва через різке збільшення кількості виробів стимулює збільшення об'єму споживання, адже якщо б не було попиту на вироблені речі, виробництво було б зупинено.

Одиничне виробництво відповідає *недостатньому чи дефіцитному* споживанню. Так, до індустріальної революції, коли порівняно складним був процес видобутку і обробки природних ресурсів, всі соціальні прошарки не могли споживати як аристократія, оскільки кількість товарів була обмеженою [7].

Масове виробництво у більшості своїй відповідає *надмірному споживанню*. Крім значного зростання об'єму споживання, змінюються і його якісні характеристики. Адже індустріалізм, що виникнув як система організації виробництва, поширився у всі сфери суспільного життя, пронизуючи його тим, що Макс Вебер назвав «формальною раціональністю». Масове споживання характеризується знеособленістю, уніфікованим підходом до споживача та стимулюванням однотипних «штучних» потреб.

Серійне виробництво відповідає *надмірному спеціалізованому (різноманітному) споживанню*. Про особливості серійного виробництва писав Ж.Бодріяр у книзі «Система речей» [1]. Моделі в основному є продуктом ручної праці і несуть в собі відбиток унікальності. Моделі речей, оригінали яких є доступними лише для вищих класів, тиражуються для масового споживача. Проте, оскільки модельні примірники товарів завдяки їх якості та унікальності знаходяться поза межами купівельної спроможності широких мас, для них створюються більш дешеві і низькоякісні версії цих товарів (серії). «Користування серійними речами завжди супроводжується ствердженням моделі, не дивлячись на фрустрацію і повну матеріальну неможливість заволодіти такою моделлю», – зазначає Ж. Бодріяр. Тому широкі верстви населення користуються серійними речами, які психологічно і формально відсилають до моделей, якими користується меншість, таким чином відчують себе певною мірою приналежними до цієї меншості. Наприклад, в Україні в бутиках найновіші і найдорожчі моделі взуття фірми «Reebok» за ціною доступні лише досить заможним людям, але на базарі можна віднайти десятки підробок (менш якісних, але дешевших) під цю фірму, і бідніші прошарки населення таким чином також мають взуття «Reebok», але зовсім іншої якості.

3. Характер обмежень економічних ресурсів

Під економічними ресурсами або факторами виробництва розуміють усі природні, людські та виготовлені людиною ресурси, що використовуються для виробництва товарів і послуг. До них належать земля, сировинні ресурси, техніка і технологія, людські здібності тощо.

Економісти різних часів по-різному підходили до характеристики факторів виробництва та їх структури. Класична політекономія виділяла три фактори виробництва: - праця, земля, капітал. Її представник, Ж.Б.Сей, стверджував, що всі ці три фактори однаковою мірою беруть участь у створенні вартості продукту. Представник австрійської школи Е.Бем-Баверк виділяв два фактори виробництва: природу і працю, а капітал вважав проміжним продуктом, створеним їх взаємодією. К.Маркс основну увагу відводив праці як єдиному фактору, здатному створювати вартість. На початку ХХ ст. англійський економіст А.Маршалл поруч з названими трьома факторами почав виділяти четвертий – діяльність з організації виробництва, яка приносить доход керуючому виробництвом.

Відповідно до цього можна виділити 3 типи факторів, які можуть обмежувати виробництво і, відповідно, споживання продукції:

- природний фактор (скінченність природних ресурсів);
- технологічний (швидкість та якість виготовлення продукції);
- людський (наявність робочої сили).

Всі економічні ресурси (фактори виробництва) мають одну загальну властивість: вони або рідкісні, або наявні в обмеженій кількості. На кожному етапі суспільного розвитку діють різні обмеження економічних ресурсів. Так, до індустріалізації обмеження у виробництві мали *технологічний характер*. Оскільки тип виробництва був одиничний і сам процес виробництва був досить тривалий і працездатний, було неможливо виробити продукції достатньо на всіх. З індустріальною революцією та розвитком технологій технологічні обмеження були зняті. Проте в індустріальному і постіндустріальному суспільстві виникли нові обмеження – *природні*, пов'язані з вичерпуваністю невідновлюваних природних ресурсів. Тому при аналізі споживання у певному суспільстві треба дослідити і визначити, який з визначених трьох ресурсів виступає головним обмежуючим фактором виробництва.

4. Ступінь глобалізованості суспільства

Одиничний тип виробництва є також локальним за характером, оскільки такий тип виробництва – дуже працездатний і тривалий та завершується виготовленням обмеженої кількості товарів. Ці товари були дефіцитними, на них попит перевищував пропозицію, тому не було потреби у пошуку нових ринків збуту для таких товарів. З появою масового виробництва виник і новий вид споживача – масовий, глобальний. В. Ільїн зазначає: «Індустріалізація Заходу дала поштовх торгівлі на світовому масштабі. Поява потужних верстатів, конвеєра різко прискорило процес виробництва однотипних товарів. Для такого виробництва національні кордони стали немислимо тісними. Світ швидко перетворювався на єдиний світовий ринок. В усіх кінцях світу люди стали споживати одну і ту саму однотипну продукцію» [3].

Масове споживання є однією з основних характеристик глобалізації. Існує багато теорій глобалізації, які по-різному характеризують це складне явище: «світ-системна» модель Е.Воллерстайна, теорія глобального співтовариства (Е.Гідденс), модель глобальної системи (Л.Склер), теорія «товариств, заснованих виключно на знанні» (Н.Стер) тощо. Але загалом глобалізацію можна визначити як процес посилення зв'язків між різними частинами світу. Це явище виникло у 1990 – х рр. з розпадом СРСР та появою і розповсюдженням всесвітньої мережі Інтернет. У зв'язку з споживанням слід окремо зупинитися на двох вимірах глобалізації: економічному і культурному.

Економічна глобалізація характеризується зростанням кількості економічних взаємодій та взаємозалежності між економіками різних країн. Вона проявляється у зростанні потоку капіталу, технологій, промислових товарів, інформації та трудових ресурсів між країнами. Виникли нові суб'єкти світового ринку – транснаціональні корпорації: Microsoft, Procter & Gamble, General Motors. Вони працюють на ринок всього світу, виробляючи однотипну продукцію для всіх країн, що дозволяє істотно знизити витрати й підвищити їх конкурентоспроможність. Поступово вони витісняють національних локальних виробників, і споживання все більше уніфікується і глобалізується.

Культурна глобалізація характеризується зміною цінностей різних народів та пропагуванням західноєвропейських стандартів. Головними агентами культурної глобалізації виступають засоби масової інформації, а особливо телебачення та Інтернет. Власне, культурна глобалізація формує єдині смаки і споживачькі вподобання по всьому світу. Відбувається так звана «глобалізація бажання» у споживанні [9], коли завдяки ЗМІ людина починає мріяти про інші, вищі стандарти життя і обсяги та якість споживання. Більше того, як пише доктор соціологічних наук М.Є. Покровський, «сама глобальне набуває статусу вищої нормативної цінності». Таким чином, нове, масове, стандартне витісняє з ринку одиничне, типове для певної культури, локальне.

Глобалізація породжує *транснаціональні практики* (термін Л. Склер [8]), що характеризуються наявністю міжнародних (не національних) акторів й прозорістю кордонів. Транснаціональні практики

послідовно пронизують економічні, політичні та культурні інститути, причому домінуючим чинником стають глобальні вільні ринки і ліберальні економічні відносини, тобто те, що прийнято називати «капіталізмом». У кожній із зазначених сфер, пронизаних транснаціональними практиками, домінують конкретні соціальні інститути: ТНК формують транснаціональні практики в сфері економіки; в сфері споживання культурно-ідеологічні транснаціональні практики визначаються глобальним консумеризмом (ідеологією споживання) тощо. Л. Склер пише, що особливістю сучасного глобального консумеризму можна вважати експансію «транснаціональних практик», прогресуючих зразків споживання, які, проте, не надають засобів для їх досягнення.

Таким чином, глобалізація впливає не лише на кількісні характеристики споживання (об'єм спожитих ресурсів і вироблених продуктів), але й на якісні характеристики споживання (уніфікація товарів, пропаганда консумеризму).

5. Домінуюча соціальна практика

Соціальна практика — вид практики, у ході якої конкретно-історичний суб'єкт, використовуючи суспільні інститути, організації та установи, впливаючи на систему громадських відносин, змінює суспільство і розвивається сам. Відомо, що ця категорія практики займає центральне місце у філософії марксизму. Основи інтерпретації практик було закладено в роботах М. Хайдеггера, П. Бурдьє. Концепція практик стала застосовуватися у соціологічних і історичних дослідженнях. Вона спирається на дослідження конкретних практик: як діють, поведуться індивіди у повсякденному житті. Практики – впорядковані сукупності навичок і умінь, сконцентровані у певних точках соціального простору як соціальні ролі [4]. Опановуючи набори практик, індивід визначається у суспільстві, стає кимось: «батьком», «теслею», «лікарем», «споживачем», «політиком» тощо.

Річ у тому, що *споживання і є різновидом соціальної практики*, яка здійснюється на основі габітусу, обумовленого соціальною, історичною та індивідуальною позицією індивіда. Зміну соціальних структур можна розуміти як зміну практик. Соціологи виділяють три способи зміни практик: артикуляція, реконфігурація і запозичення. Артикуляція – більш чітке окреслення чи найменування певного стилю або засобу дії, за рахунок чого стає можливим його нормативне визначення і поширення у суспільстві. Реконфігурація відбувається тоді, тоді практика чи аспект практики, який раніше був маргінальним, стає центральним. Запозичення – це перенесення успішної практики з однієї сфери в іншу.

Говорячи про практики, слід виділити ще одне поняття – «домінуюча соціальна практика» – це найбільш розповсюджена діяльність людей. Зазвичай всі класифікації суспільств базуються на тому, що вчені визначають як домінуючу соціальну практику на певному етапі соціального розвитку. Визначення домінуючої соціальної практики носить пізнавальний характер, оскільки воно дозволяє повніше розкрити тип і функції суспільства.

Якщо у певному суспільстві споживання є домінуючою практикою, таке суспільство можна назвати суспільством споживання.

Таким чином, оцінюючи ступінь соціальної нерівності та тип стратифікаційної системи у суспільстві, тип виробництва, характер обмежень економічних ресурсів, ступінь глобалізованості суспільства та домінуючу соціальну практику, можна повніше оцінити підґрунтя сучасного суспільства споживання та розробити ефективні шляхи подолання екологічної кризи, що виникає внаслідок надмірного використання природних ресурсів.

Література

1. Бодриар Ж. Система вещей. – М.: Рудомино, 2001 – 222 с.
2. Декларация Земли: [Прийнята ООН] //Краєзнавство. Географія. Туризм. – 2001. – №41
3. Ильин В.И. Поведение потребителей. – Сыктывкар: Сыктывкарский университет, 1998.
4. Любченко В.С. Знание в контексте практик. - Ростов-на-Дону: Пегас, 1998.
5. Bookchin M. Remaking Society. Black Rose Books, Montreal – New York, 1990.
6. Human Development Report 2005, UNEP – 40 p.
7. Mason R. Conspicuous Consumption. A Study of Exceptional Consumer Behaviour. -Westmead, Farnborough, Hampshire: Gower, 1988.
8. Sklair L. Transnational Practices and the analysis of the global system. - Seminar delivered for the Transnational Communities Programme Seminar Series, 22 May 1998
9. Yacke J. and Jolivet P. Towards Sustainable Consumption: an Analytical Framework for a Globalized World – University of Versailles, France, 1999.

**РЕФЛЕКСИВНО-ІННОВАЦІЙНІ ФАБРИКИ ДУМОК ШОСТОГО
ПОКОЛІННЯ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА СОЦІАЛЬНА ТЕХНОЛОГІЯ ЗНАХОДЖЕННЯ
КОНСЕНСУСУ У СУСПІЛЬСТВІ**

Йдеться про типи фабрик думок, зауваження щодо традиційного підходу в їх організації та презентується новий рефлексивно-інноваційний принцип організації, контролю та планування діяльності фабрик думок.
Ключові слова: фабрики думок, рефлексивно-інноваційний підхід

Article is about the types of factories of ideas, remark in relation to traditional approach in their organization presented new innovative principle of organization, control and planning of activity of factories of ideas.

Key words: *factories of ideas, innovative approach.*

В сучасній соціальній реальності постійно виникає проблема подолання протиріч між соціальними групами та знаходження консенсусного рішення, прийняттого для всіх суб'єктів соціального полілогу. На сьогоднішній день для знаходження консенсусу у суспільствах використовуються різні тактики, які були запозичені з різних наук та соціальних практик. Найчастіше ці способи виражаються у гегемонії права або морально-етичних норм, також використовуються різноманітні форми посередництва.

Ми пропонуємо принципово інший механізм розв'язання конфліктів між соціальними групами. На нашу думку, розв'язання цієї проблеми лежить у площині розробки певних алгоритмів та організаційних форм для формування рефлексивного середовища у межах визначеної соціальної мережі. Для аргументації даного твердження припустимо, що в певній соціальній мережі за інших рівних умов виникає певний конфлікт, що характеризується певною ознакою соціальних зв'язків. Припустимо, що даний конфлікт виражається співвідношенням соціальної активності акторів до якогось певного явища. При цьому різноспрямованість активностей не тільки породжує конфлікт як певну характеристику соціальних зв'язків, а й утворює окремий суб'єкт соціальної мережі, що через рефлексивні механізми усередині мережі впливає на всю систему взаємозв'язків. Тепер припустимо, що характеристики конфліктних зв'язків ми виразимо у семантичному вигляді таким чином: [Актор 1 виступає «проти» явища X та виступає «за» явище Y] та [Актор 2 виступає «проти» явища Y та виступає «за» явище X]. Якщо ми зважимо на те, що вирази «проти» є тривіальною рефлексією на вирази «за» та скоротимо їх, отримаємо семантичну конструкцію, висновком якої буде таке твердження: *немає позицій «проти», є лише різні позиції «за»*. Таким чином задача подолання конфлікту зводиться до визначення організаційно-рефлексивної моделі, за якої, враховуючи характеристики соціальної мережі, були реалізовані позиції акторів.

Організаційна форма взаємодії експертів у сфері стратегічного консультування з середини 40-х років ХХ століття в науковій літературі отримала назву «фабрика думок» Вчені розрізняють п'ять поколінь (типів) фабрик думок (ФД):

1. Академічні – академічні дослідницькі центри.
2. Консалтингові – тимчасові науково-творчі колективи, зібрані за контрактом для рішення поставленого завдання під конкретний проект.
3. Адвокатські – організації або політичні об'єднання, які є носіями певних ідей, цінностей чи технологій в суспільстві.
4. Лобістські – лобістські організації, які просувають певні аргументи та інтереси в органах державної влади.
5. Світові «мислячі мережі» – основані на інтернет-технологіях віртуальні співтовариства експертів, які в режимі реального часу виробляють нові знання шляхом використання технологій мозкового штурму, експертних опитувань (в тому числі й панельних досліджень), баз знань, експертних систем тощо.

Останні дослідження ефективності та способів застосування різних поколінь (типів) ФД відображені в рамках міжнародної програми «Фабрики думок та громадянські суспільства» у працях Джеймса МакГанна [8, 9], Дональда Абельсона [6], Моніки Благеску, Джона Янга [10], Геофа Малгана [7], Ендрю Денама, Марка Гарнетта [5] та інших. Розробки нових принципів взаємодії ФД з соціальними

інститутами знайшли своє відображення в рамках роботи Національного центру політичного аналізу у працях Джона Гудмана. Надзвичайно корисними стали дослідження експертів Центру дослідження економічної політики Річарда Портеса та Стефана Со [11] в галузі дослідницьких мереж. Серед вітчизняних вчених проблемами організації ФД займалися Володимир Грановський та Сергій Дацюк [2]. В статті використовуються методи рефлексивної психології, започатковані Ігорем Семеновим, Сергієм Степановим [4] та аспекти теорії соціальних мереж [1].

Незважаючи на те, що існує багато наукових напрацювань у напрямку організації ФД, до сьогодні залишається білою плямою питання менеджменту інноваційних процесів фабрики думок.

Основним завданням статті є аналіз існуючих організаційних форм та презентація нової, ідея якої полягає у керованій творчості та керованому процесі виробництва інновацій.

Незалежно від регіональної спрямованості чи сфери застосування, кожен з типів ФД має свій технологічний діапазон застосування. Для аргументації даного твердження застосуємо ті показники, які використовуються при аналізі соціальних мереж:

- Ступінь домінування – можливість акторів, тобто суб'єктів соціальних зв'язків (відношень), залучати інших акторів для досягнення власної мети. Цей показник існує в межах від 0 до 1.

- Ступінь свободи – можливість акторів створювати нові зв'язки. Як і ступінь домінування, існує в межах від 0 до 1. Оцінка цього параметру здійснюється ідентично до ступеню домінування.

Наведемо порівняльну таблицю різних поколінь (типів) фабрик думок:

Таблиця 1

Порівняльна таблиця фабрик думок

Покоління	Якість наукового опрацювання	Кількість експертів	Період створення нових знань	Напрямок досліджень	Ступінь домінування експертів	Ступінь свободи експертів
I	Висока	До 200	До 10 років	ФП	Низький	Середній
II	Середня	До 30	До 2 місяців	П	Середній	Середній
III	Висока	До 30	Період існування організації	П	Низький	Низький
IV	Середня	До 30	Період існування організації	П	Низький	Низький
V	Низька	∞	Від 15 хвилин	П	Високий	Високий

Різниця параметрів ФД обумовлена розбіжністю призначення діяльності. При цьому регламент виробництва нових інтелектуальних продуктів (знань) в сфері соціальних процесів не може бути гармонійно синхронізовано з процесом впровадження цих продуктів в політику держави. Для оптимізації цих процесів поставимо завдання:

Яким чином можна добитися ефекту технопарку для вирішення соціальних проблем, тобто такого ефекту, коли в процесі експертної діяльності відбувається повний цикл виробництва інтелектуальних продуктів (знань):

1. Виявлення потреби та постановка проблеми
2. Народження нових знань
3. Трансформація знань у технологічні інструментальні форми, придатні до реалізації у відповідних соціальних практиках та проектах

4. Впровадження конкретних технологій

5. Виявлення технологічних обмежень та кордонів застосування

6. Виявлення нових потреб та постановка нових проблем

Розв'язання цієї задачі не є тривіальним. Перш за все необхідно змодельовати спільні для всіх традиційних ФД механізми реалізації інтелектуальних ресурсів учасників ФД, тобто експертів.

Критика традиційних фабрик думок

Припустимо, що в нашій фабриці думок є 6 експертів, взаємозв'язок між якими вимірюється в К умовних одиниць знань. При цьому, за системою менеджменту знань [2, 112], функція К матиме такі залежності:

Критерій синтетичного показника знань $K = f(o, p, i)$, де o – ступінь об’єктивності, p – показник корисності, i – показник використання.

Для прикладу побудуємо матрицю з взаємозв’язків між шістьма експертами, що взаємодіють між собою у процесі обміну знаннями. Для простоти використання візьмемо випадок, в якому всі актори мають високі ступені свободи та домінування (таб. 2):

Таблиця 2

Матриця взаємодії між експертами фабрики думок

	Експерт 1	Експерт 2	Експерт 3	Експерт 4	Експерт 5	Експерт 6
1 Експерт	0.0	2.0	2.0	2.0	2.0	1.0
2 Експерт	1.0	0.0	1.0	3.0	3.0	0.7
3 Експерт	2.0	1.0	0.0	0.2	1.0	2.0
4 Експерт	0.1	2.0	5.0	0.0	4.0	1.0
5 Експерт	3.0	2.0	2.0	2.0	0.0	0.1
6 Експерт	2.0	0.2	2.0	3.0	2.0	0.0

За отриманими даними побудуємо графік взаємодії:

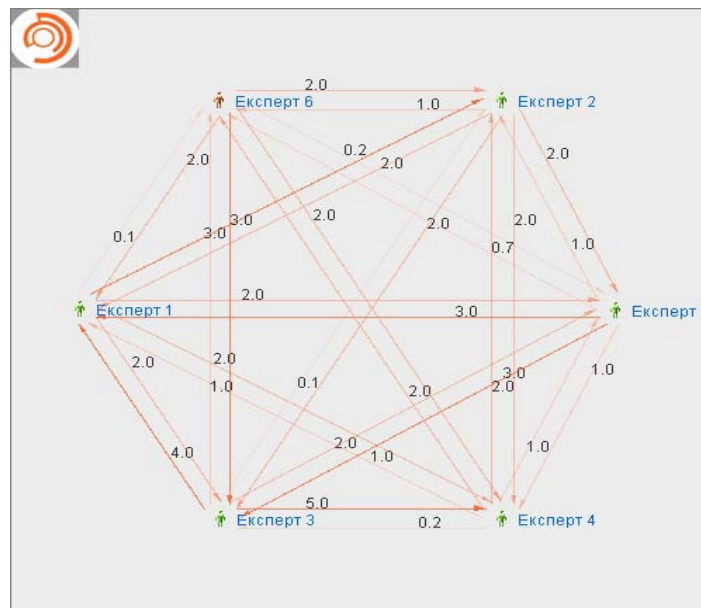


Рис.1. Схема роботи традиційної фабрики думок

З наведеної схеми видно, що в загальному вигляді організаційна модель традиційних фабрик думок виглядає як налагоджена система обміну інформації (знань). Інновація, тобто знання, що представляють новизну для всієї системи, виникають спонтанно в процесі обміну інформації. Дуже цікавою ознакою є те, що матриця взаємозв’язків між експертами за критерієм синтетичного показника знань є нульовою, тобто головна діагональ цієї матриці містить нульові значення. Суть цих нульових значень полягає у відсутності рефлексивних механізмів роботи фабрики думок. Це стосується як рефлексії акторів, так і всієї системи. Також треба зауважити, що подібна структура виключає наявність предмета дослідження.

Cognitio rerum

Безумовно, не можна констатувати те, що у традиційних фабриках думок не було ефекту рефлексії, скоріше, він мав спонтанний характер та не був ключовим в організації експертної роботи. Для досягнення ефекту керованої творчості експертної мережі застосуємо принципи рефлексивної практики [11] в організації фабрики думок. Побудуємо схему такої соціальної мережі:

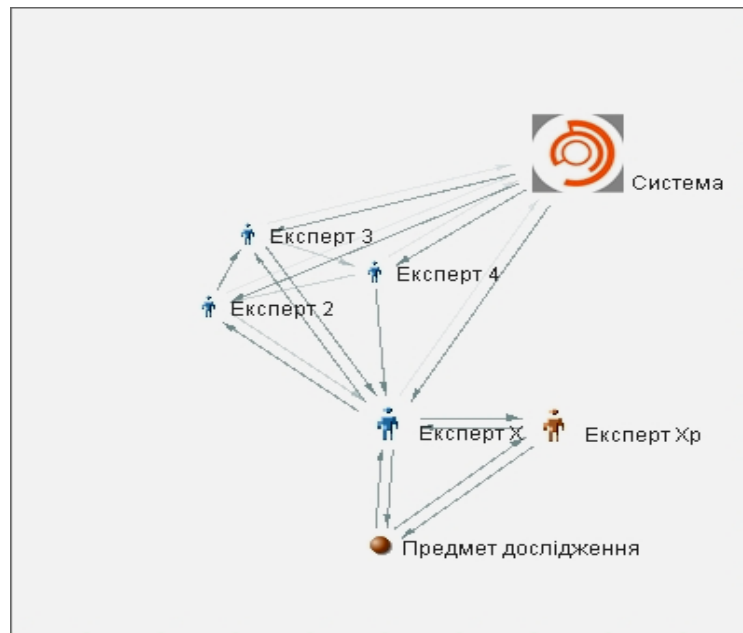


Рис. 2. Рефлексивно-інноваційний механізм

Така схема відображає рефлексивний механізм роботи фабрики думок. Цей підхід в організації фабрик думок використовується вперше, тому припустимо, що далі ми будемо розглядати новий тип організаційної структури, назовемо її рефлексивно-інноваційне середовище.

На схемі відображені:

- Група експертів (2-4) – актори соціальної мережі
- Експерт X – деякий обраний для дослідження окремий експерт
- Експерт Xp – рефлексія Експерта X
- Система як сукупність експертів у фабриці думок (є самостійним актором та має власні взаємозв'язки з іншими акторами).
- Предмет дослідження (є актором з обмеженим ступенем свободи та взаємодіє лише з експертом, який досліджує цей предмет).

У дослідженні ми припускаємо, що існують деякі залежності між акторами L_x , при яких сукупність ознак цієї залежності виглядатиме таким чином:

$$(1) \quad L_n = [x_1, x_2 \dots x_n], \text{ де } x_n - \text{це певна ознака, } n - \text{кількість ознак зв'язку.}$$

При цьому ознаками актора виступатимуть зв'язки з іншими акторами, зокрема з системою, експертами, рефлексією себе самого та предметом. Тобто кожен з акторів є таким, як він діє (створює зв'язки) у системі. У загальному вигляді сукупність ознак актора A матиме такий вигляд:

$$(2) \quad A = [L_1, L_2 \dots L_m], \text{ де } L_m - \text{це взаємозв'язок, } m - \text{кількість взаємозв'язків.}$$

Якщо виразити зв'язки через їх ознаки, то формула актора матиме такий вигляд:

$$(3) \quad A = \begin{bmatrix} x_{11} & \dots & x_{1n} \\ \vdots & \ddots & \vdots \\ x_{m1} & \dots & x_{mn} \end{bmatrix}$$

Через формулу (3) спробуємо виразити предмет дослідження, який має взаємозв'язки тільки між експертами, що його вивчають та їх рефлексіями:

$$(4) \quad \Pi = \begin{bmatrix} L_1 & \dots & L_n \\ L'_1 & \dots & L'_n \end{bmatrix},$$

де L_n - це сукупність ознак зв'язку між предметом дослідження та n-им експертом,

а L'_n - це сукупність ознак зв'язку між предметом дослідження та рефлексією n-ого експерта.

Таким чином $\Pi = f(L, L')$. Цей вид функції сутності предмета дослідження є близьким до кантівських трансцендентальних досліджень.

Сфера застосування

Рефлексивно-інноваційне середовище є організаційною структурою, мета якої – породжувати нові знання та технології апіорі визначеної якості, тобто з визначеним комплексом властивостей.

Така методологія взаємодії акторів соціальної мережі може використовуватись при плануванні, організації та прогнозуванні роботи НДКР, у виробництві інноваційних товарів та послуг, розробці освітніх програм, організації ефективних інструментів взаємодії соціальних страт тощо.

Розробка та опрацювання прикладних методик формування творчих соціальних мереж є перспективним напрямком серед спеціальних та галузевих соціологій, у соціальній інженерії та державному управлінні. Таким чином, фабрика думок шостого покоління, яка побудована за принципом рефлексивно-інноваційного середовища, здатна стати мега – та метафабрикою думок, тобто «фабрикою фабрик думок».

Література

1. Градосельская Г.В.: Анализ социальных сетей: Автореф. дис...канд. соц. наук: 22.00.01 – М, 2001, 11с.
2. Владимир Грановский, Сергей Дацюк: Стратегическое консультирование в Украине – Режим доступа –http://www.xyz.org.ua/discussion/ukr_strat_consult.html – Назва з екрану.
3. Друкер П. // Задачи менеджмента в XXI веке: Пер. с англ.: уч. пос. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2001.
4. Степанов С.Ю. // Рефлексивная практика творческого развития человека и организации. – М.: Изд-во «Наука», 2000.
5. Andrew Denham, Mark Garnett: What Works? British Think Tanks and the End of Ideology // The Political Quarterly Vol. 77 Issue 2 Page 156 April-June 2006.
6. Donald E. Abelson A Capitol Idea: Think Tanks and US Foreign Policy – Mode of access: WWW.URL: <http://mqup.mcgill.ca/book.php?bookid=1993> – Title from the screen.
7. Geoff Mulgan: Thinking in Tanks: The Changing Ecology of Political Ideas // The Political Quarterly Vol. 77 Issue 2 Page 147 April-June 2006.
8. James G. McGann: Think Tanks and Civil Societies Program – Mode of access: WWW.URL: <http://www.fpri.org/research/thinktanks/ThinkTankNetworkPublications.pdf> - Title from the screen.
9. J. McGann, R. // Kent Weaver Think Tanks & Civil Societies. — New Brunswick: Transaction Publishers, 2000.
10. Monica Blagescu and John Young: Capacity Development for Policy Advocacy: Current thinking and approaches among agencies supporting Civil Society Organisations – Mode of access: WWW.URL: <http://www.odi.org.uk/Rapid/Publications/Documents/WP260.pdf> - Title from the screen.
11. Richard Portes, Stephen Yeo: 'THINK-NET': The CEPR Model of a Research Network – Mode of access: WWW.URL: http://www.cepr.org/aboutcepr/CEPR/CEPR_think.pdf - Title from the screen

УДК 8.085:301

Марина Вікторівна Науменко
студентка Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ДВОМОВНІСТЬ В СТУДЕНТСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ ДАКККІМ

Українське суспільство живе у двомовному, білінгвістичному просторі. Майбутнє культури залежить від молодого покоління. Вивчення факторів впливу на вибір мови спілкування, рівня задоволеності мовних потреб студентів є нагальною проблемою сучасної вищої школи.

Ключові слова: трансляція культури, формування національної свідомості, двомовність у студентському середовищі, вживання української мови, фактори впливу на вибір мови спілкування, рівень задоволеності мовних потреб.

Ukrainian society lives in bilingual environment. The future of culture depends on the young generation. A study of factors of influence on the choice of language of intercourse, level of satisfaction of linguistic necessities of students is the urgent problem of modern higher school

Key words: translation of culture, forming of national consciousness, bilingualness in a student environment, use of Ukrainian language, factors of influence on the choice of language of intercourse, level of satisfaction of linguistic necessities

Минуло тільки 17 років як Україна здобула незалежність, тому не дивно, що українське суспільство живе у двомовному, білінгвістичному просторі. Тепер ми самі творимо свою культуру, тож її майбутнє залежить від молодого покоління. Звісно, культури інших країн, у тому числі російська,

збагачують культурні смаки молоді (йдеться про якісні зразки культури), але ж необхідно відбудувати і власну культуру.

Трансляція культури в наш час технологічного прогресу здійснюється через засоби масової інформації. Якщо говорити про рівень довіри до ЗМІ, то, за результатами опитування Центру Разумкова, 69,7% українців довіряють вітчизняним ЗМІ, 48,8% – російським, 34,4% – західним. До показника рівня довіри до ЗМІ наблизилась лише церква – 67,1%. Опитування було проведено з 31 січня по 5 лютого 2008 року, кількість респондентів – 2017 чоловік старше 18 років з усіх регіонів України [2].

Отже, ми бачимо, що рівень довіри достатньо високий. Тому саме ЗМІ повинні бути основним інструментом трансляції української мови і культури. Негативним є значний показник довіри до інших ЗМІ, адже це інший культурний простір, він несе інші культурні смисли (а, іноді, і ідеологічні).

Мова є одним з основних елементів культури. Вона об'єднує націю в одне ціле, формує національну та державну свідомість особистості.

За матеріалами наукових досліджень, на формування національної свідомості та мовної особистості впливають як об'єктивні, так і суб'єктивні фактори. До об'єктивних факторів належать:

–стан самої мови, її унормованість, рівень розвитку і досконалість її підсистем;

–сприятлива для життя і розвитку української мови соціально-політична ситуація і повноцінне функціонування мови в усіх сферах суспільного життя.

Суб'єктивні фактори:

–розуміння громадянином держави його мовних обов'язків та їх виконання;

–моральна потреба вдосконалювати і виражати свою особистість;

–здатність та внутрішня готовність людини до здобуття мовної освіти і вдосконалення оволодіння мовою [5].

Якщо говорити про співіснування двох мов, то кількість українців, які вважають своєю рідною мовою російську, за 2007 рік зменшилась на 5%. За результатами досліджень Центру Разумкова, у 2006 році 30,7% вважали російську мову рідною. У цьому році показник знизився до 25,7%. В той же час кількість людей, які вважають рідною мовою українську, за два роки не змінилась і залишилась на попередньому рівні – 52%. Порівняно з минулим роком на 5% збільшилась кількість людей, які вважають рідною мовою одночасно російську і українську, цей показник становить 21,5%. Майже 40% опитаних вважають, що єдиною державною мовою повинна бути українська, а 31% вважають, що російська і українська. В опитуванні, яке проводилось в усіх регіонах країни, брали участь майже 11 людей від 18 років [7].

Мільйони українців під тиском обставин справді користуються в суспільному, а часто й приватному побуті російською мовою, але рідною вважають українську і не мають наміру від неї відмовлятися. Використання державної мови зростає, але повільно.

Серед населення немає конфлікту на мовному ґрунті – такий спільний висновок учасників круглого столу «Мовне питання в Україні: стратегічний та прогностичний вимір», що відбувся в Києві. На підтвердження цього було наведено результати соціологічного дослідження «Мовний баланс України» (2007 рік): мовне питання цікавить усього 8% опитаних українців і в загальному рейтингу 30 найважливіших для суспільства проблем посідає місце у другій десятці.

Натомість, наголошують експерти, проблема полягає у ставленні до мовного питання державних органів влади. Тобто внаслідок непродуманої мовної політики в Україні складається ситуація, коли українська мова як державна втрачає ареали свого поширення [1].

Дослідження лабораторії соціальної психології Українського фонду психогієни показують, що молодь виказує бажання або оволодіти українською мовою (хто не знає), або постійно говорити й писати нею. «Юнаки та дівчата замислюються: хто я, звідки, ким були мої прадіди? Вони прагнуть повернення сімейних цінностей. Виявлено в молоді й розуміння необхідності української державності, прагнення до об'єднання своїх зусиль у соціальному плані», розповідає Сергій Болтівець, президент Українського фонду психогієни [6].

Розуміючи серйозність цієї проблеми та необхідність її вивчення, на початку 2008 року дослідницькою групою студентів групи СК-45 ДАКККіМ під керівництвом доцента кафедри соціології Алієвої Л.О. було проведено соціологічне дослідження на тему «Вживання української мови студентами ДАКККіМ», яке носило пошуковий пілотажний характер. Метою дослідження було вивчення мовного середовища ДАКККіМ.

Завдання, які необхідно було вирішити в ході дослідження:

–дізнатися, в яких ситуаціях студенти вживають українську мову;

–який відсоток студентів розмовляє українською мовою;

–визначити причини, чому більшість студентів не використовують українську мову в спілкуванні;

–визначити рівень задоволеності мовних потреб студентів та їх ставлення до державної мовної політики;

–визначити ставлення студентів до надання російській мові статусу другої державної;

–визначити фактори впливу на вибір мови спілкування.

Була висунута гіпотеза, що більшість студентів академії спілкуються російською мовою та соціальне оточення впливає на вибір мови спілкування.

Провівши анкетування і проаналізувавши отримані дані, було виявлено, що майже всі опитані студенти (95%) ідентифікують себе за національністю як українці, незалежно від того, якою мовою вони розмовляють, рідною вважають українську 70% опитаних.

За даними нашого дослідження було виявлено, що 43%-м студентів легше розмовляти російською мовою, 65% - частіше вживають російську мову у спілкуванні. Українською легше розмовляти 22%, у спілкуванні частіше використовують українську 35% опитаних. Вищий навчальний заклад значною мірою впливає на молоду людину і на те, якою мовою вона спілкується на навчанні. За результатами дослідження, 48% студентів на навчанні спілкуються переважно українською мовою, 27% обома, решта – російською (25%). Поза навчальним часом більше половини спілкується російською (59%).

Переважно всі, хто розмовляє російською, спілкується з друзями та батьками також російською, це говорить про те, що вибір мови спілкування найбільшою мірою залежить від сім'ї та друзів. Спостерігаємо, що 88% від тих, хто частіше вживають російську мову, спілкуються з батьками російською, 92% від тих, хто частіше вживають українську, спілкуються з батьками українською, 98% російськомовних студентів спілкуються з друзями російською, 97% україномовних спілкуються з друзями українською.

Вибір мови спілкування відбувається в ранньому дитинстві, але робиться він батьками, тому вибір мови не повністю залежить від людини. Вже потім в ході соціалізації індивід може обрати іншу мову спілкування, але це частіше відбувається під тиском певних обставин, соціального оточення.

Що ж до питання мовної політики, то 67% опитаних ставляться негативно до надання російській мові статусу другої державної, 88% студентів вважають, що мова є одним з атрибутів державності, лише 1% так не вважає, 11%-м було важко відповісти на це запитання.

Результати досить оптимістичні, адже студенти розуміють, що мова – це культурне надбання і спадщина української нації, невід'ємний атрибут української державності, самовизначення і незалежності українського народу. На сьогодні саме родина повинна виховувати в дитині те, що немає кращих чи гірших мов, а є толерантне чи шовіністичне ставлення до мов та народів, краще чи гірше володіння мовою. Саме в сім'ї починається формування українських, державницьких переконань, неocenним чинником якого є мова. Поколінням молодих людей не варто покладатися лише на здобутки економічного та політичного зростання, а, насамперед, замислитись, що слід запозичити в минулому, аби світ через п'ятдесят чи сто років, у якому житимуть онуки і правнуки, був зігрітий теплом людських стосунків [4].

Основною метою культурної політики держави повинна бути активізація функціонування українського мистецтва, творчості мас. Споживання масової культури не повинно бути необмеженим, необхідно цензувати неякісну продукцію, яка потрапляє до мас-медіа. За даними нашого опитування, 80 % студентів дивляться телепередачі російською мовою, але половина з них хочуть дивитися українською. Отже, мовні потреби студентів не задоволені ЗМІ.

Серед опитаних студентів 47% дивляться телевізор щодня, 27% – 2-3 рази на тиждень, 1% – раз на тиждень, 25% – практично не дивляться. З-поміж усіх ЗМІ телебачення є найпотужнішим сучасним інструментом пропаганди. Ступінь залученості громадян до інформаційного поля є в цілому майже стовідсотковим (стосується тільки телебачення). Через недостатню кількість україномовної інформації знижується культурний рівень української мови.

На запитання «Які заходи треба вжити, щоб телебачення «заговорило» українською?» дали відповідь лише 27% студентів, запропонувавши такі вирішення цієї проблеми: прийняти закон для регулювання цього питання, ввести штраф за невиконання (50% від усіх пропозицій); робити якісний переклад російських та іншомовних телепередач (23%); добре спонсорувати «озвучку» російських та іншомовних телепередач (12%); знімати власні українські фільми та телепередачі (15%).

З-поміж опитаних студентів 42 % читають газети та журнали російською мовою, 44% – обома, і лише 14% – українською. Що стосується художньої літератури, то ситуація така ж сама: 14% студентів читають книжки українською, 52% – обома мовами, 34% – російською.

Що ж до книговидавництва, то в Україні діє кілька тисяч державних стандартів, почала формуватися відповідна система понять і науково-технічна термінологія, що відображає їх засобами державної мови, створюються галузеві термінологічні словники. На початок 2000 року було видано 54% російськомовних і 40% україномовних книжок. Щоб хоч якось допомогти українському книго-

видавництву, Верховна Рада в лютому 2003 року, подолавши вето президента, звільнила від оподаткування українську видавничу продукцію [3], в 2004 році кількість україномовних книжок зросла до 63%.

Стосовно заходів, які необхідно вжити в академії для того, щоб студенти почали частіше вживати українську мову, то пропозиції були такими (дали відповідь 35% опитаних): викладачі повинні викладати тільки українською мовою (47% від усіх пропозицій); проводити агітацію серед студентів (20%); заборонити студентам в академії спілкуватися російською мовою (20%); необхідно проводити культурні заходи в академії українською мовою (12%); організувати гурток української мови (1%). На питання, яке стосується особистого вживання української мови і звучить так: «Які заходи необхідно вжити в академії, щоб особисто ви почали частіше вживати українську мову?», дали відповідь 23% опитаних. Серед пропорцій було таке: викладачі повинні читати лекції тільки українською мовою (30% від усіх пропозицій); якщо інші студенти будуть спілкуватися українською мовою, то і я частіше вживатиму (35%); я і так вживаю українську мову (35%).

Необхідно пам'ятати, що вся культура, якою володіє суспільство, в різні часи склалася з індивідуальних зусиль особистостей. За даними нашого дослідження, російською мовою розмовляють переважно кияни та вихідці з великих та середніх міст (80% студентів, які проживають у містах). Тому можна зробити висновок про те, що місто є осередком російської мови. Переїхавши до міста, україномовні студенти змушені адаптуватися до нового соціального середовища, тому деякі починають рідше вживати українську мову. Таке явище є негативним у нашому суспільстві, адже місто, особливо столиця, є культурним центром, а зразки культури повинні нести рідну мову.

Гіпотеза щодо того, що більша частина студентів ДАКККіМ спілкуються російською мовою, була підтверджена. На першому етапі соціалізації на вибір мови спілкування більшою мірою впливають батьки, меншою – друзі, на другому етапі більшою мірою впливають друзі та студенти академії, а вже потім – батьки та викладачі. Але, прийнявши до уваги пропозиції студентів, можна відмітити, що вплив викладачів не можна недооцінити. Адже, якщо викладачі будуть спілкуватися зі студентами тільки українською, то і студенти почнуть частіше вживати українську мову.

Вища школа несе зразки народної культури та мови, водночас розширюючи світогляд молодій людині знаннями про інші культури. Взагалі, освіта є інструментом передачі соціального досвіду від покоління до покоління. Тому в даному випадку вища школа є дзеркальним відображенням нашого суспільства, в якому панує двомовність.

Література

1. Дмитренко Н. «Язык» до Києва доведе, а до виборів – напевне: чому українська мова втрачає свої позиції в Україні// «Дзеркало тижня», № 22. – 2007
2. Котюжинська Т. Джинса як відповідь на «навколишнє середовище»// «Телекритика», – № 9. – 2008.
3. Кузьменко Ю. Історія української мови. Курс лекцій. – К., 2003.
4. Українська етнопедогогіка: історичний контекст. Навчально-методичний посібник/ За ред. проф. Лисенко Н. – Івано-Франківськ, 2005
5. Слінчук В. Мовна ситуація в Україні і молодь// Збірник матеріалів Київської міської молодіжної науково-практичної конференції «Молодь і державна мова», 19-20 травня, 2000.
6. Хлебнікова Т. Як важко бути молодим: майбутнє за поколінням україномовних, із сімейними цінностями та знаннями родоводу// «Київські відомості», № 41. – 2006,
7. У языка свой статус// «15 минут». – № 233. – 2007.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ

Полянська В.І.	Боротьба марксизму та формалізму в естетиці 20-х років ХХ століття	5
Вільчинська І.Ю.	Суфізм як автентична духовність ісламу.....	9
Вітер Д.М.	Модерністський ревізіонізм православ'я і філософія прозахідного лібералізму.....	14
Москалюк В.М.	Мовний соціокод в діалектиці соціокультурного буття	20
Яковенко А.І.	Релігійно-філософська концепція свободи М.Бердяєва: Проблематика православної антропології	25
Бойко В.І.	Інтерпретація свободи в контексті транскультури	30
Полулях Ю.Ю.	Семіотика естетичного знаку Я.Мукаржовського.....	35
Стерпул М.В.	Антропоцентризм «вітрувіанської людини» Леонардо да Вінчі: екзотерично-філософське трактування.....	40
Михайлович В.А.	Українські реалії культурної політики в контексті розвитку сучасної вітчизняної освіти	45

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Сабадаш Ю.С.	Досвід інтерпретації ідей гуманізму в сучасній українській науковій думці.....	51
Петрова І.В.	Соціально-культурна значимість античного дозвілля (на прикладі творів Арістотеля)	55
Овчарук О.В.	Становлення нових форм культурного виробництва у сучасному мистецькому просторі України.....	60
Чернова І.В.	Історії стратегії в інструментальному театрі постмодернізму	65
Князева Т.М.	Роль традиційної культури в сучасному культурному просторі	68
Гоцалюк А.А.	Традиційні обрядові дійства Гуцульщини.....	73
Кирилюк В.М.	Суть та призначення традицій, обрядів і звичаїв українців	77
Ільєнко І.М.	Музично-хореографічні новації у балетному театрі ХХ століття	83
Поліщук Л.О.	Особливості визначення поняття «клуб» у працях зарубіжних та вітчизняних вчених	86
Левенець М.В.	Домінанта культурологічних умінь та навичок в системі підготовки спеціаліста у вищому навчальному закладі	92

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Шульгіна В.Д.	Науковий пошук Алли Терещенко	97
Єсипенко Р.М.	Боротьба марксизму та формалізму в естетиці 20-х років ХХ століття	100
Ущипівська О.М.	Про тенденції некласичної естетики у симфонічній музиці Олексія Скрипника	108
Безручко О.М.	«Індивідуальні учні» І.П. Кавалерідзе	113
Білоус В.П.	Відчуття та їх значення у формуванні музично- виконавської майстерності	119
Павлюк Т.С.	Закономірності та механізми еволюції бальної хореографії у світовому та європейському просторі	125
Кабка Г.М.	Опера М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі». До питання про розуміння ролі історичного факту у сучасній музикознавчій науці.....	128
Цімох Н.І.	Розвиток маркетингового менеджменту реклами на телебаченні	133
Оленюк Д.В.	Творчість Модеста Менцинського в контексті європейських стилів оперного виконавства	139
Сопільняк Н.М.	Декоративно-ужиткове мистецтво півдня України кінця ХІХ – початку ХХ ст.....	144
Афоніна О.С.	Раціональне та ірраціональне начало в творчості сучасних українських композиторів	149
Іонов В. І.	Ціннісно-смісловий зміст та особистісно-творча спрямованість сучасної української музичної історіографії: діалогічний підхід	153

СОЦІОЛОГІЯ

Фур'єр І.А.	Конструювання соціальної реальності у дискурсі.....	159
Суська О.О.	Культура соціуму і комунікативна культура особистості: соціально-психологічні взаємозв'язки.....	165
Марушевська О.Г.	Визначення головних соціально-економічних факторів, що впливають на рівень споживання природних ресурсів у суспільстві	170
Найштегік Є.В.	Рефлексивно-інноваційні фабрики думок шостого покоління як універсальна соціальна технологія знаходження консенсусу у суспільстві.....	175
Науменко М.В.	Двомовність в студентському середовищі ДАКККіМ.....	179

Наукове видання

Культура і Сучасність

А Л Ь М А Н А Х

№ 2, 2008

Редактор

Е.М. Айлярова

Комп'ютерна верстка

Д.І. Дороніна

Підписано до друку 30.12.2008. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 19. Наклад 1000 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників, розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в
Тел./факс (044) 501-52-49
E-mail: info@millennium.net.ua